

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)



TESIS DOCTORAL

El cuerpo y la mirada como metáfora social en el arte contemporáneo
taiwanés: Chen Chieh-jen

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Susana Sanz Giménez

Director

Carmen García-Ormaechea Quero

Madrid, 2012



**El cuerpo y la mirada como
metáfora social en el arte
contemporáneo taiwanés:
Chen Chieh-jen**

2011-2012

**Doctoranda:
Susana Sanz
Giménez.**

**Directora
de la Tesis
Doctoral:
Carmen
García-
Ormaechea
Quero.**



**El cuerpo y la mirada como
metáfora social en el arte
contemporáneo taiwanés:
Chen Chieh-jen**

**Doctoranda:
Susana Sanz Giménez.**

**Directora de la Tesis Doctoral:
Carmen García-Ormaechea Quero.**

Facultad de Geografía e Historia,
Departamento de Historia del Arte
III (Contemporáneo), Universidad
Complutense de Madrid.

El cuerpo y la mirada como metáfora social en el arte contemporáneo taiwanés: **Chen Chieh-jen**

Directora: Carmen García-Ormaechea
Quero.

Doctoranda: Susana Sanz Giménez.
Facultad de Geografía e
Historia, Departamento
de Historia del Arte
III (Contemporáneo),
Universidad Complutense de
Madrid

2011-2012

El cuerpo y la mirada como metáfora social en el arte contemporáneo taiwanés: Chen Chieh-jen.

Lista de abreviaturas

Memoria de la Tesis

Introducción. La obra de Chen Chieh-jen y el arte taiwanés posterior a 1987: del cuerpo como instrumento político al redescubrimiento personal.

1. Formosa: de los vestigios del colonialismo a la ley marcial.
2. Los primeros recuerdos de Chen Chieh-jen: la atmósfera artística en Taiwán durante los años de la ley marcial.
3. El arte taiwanés posterior al levantamiento de la ley marcial: el balance entre lo local y lo global.
4. Tierra Viva: del arte alternativo al refugio interior.

Primera parte: El cuerpo ausente y la mirada colonizada a través de la fotografía y del video.

Capítulo 1. *Sublevación en el alma y el cuerpo 1900-1999: una arqueología fotográfica de la memoria.*

1. 1. La importancia de los recuerdos en la obra de Chen Chieh-jen.
1. 2. La estética de la ausencia: el cuerpo fragmentado y la mirada al pasado.
1. 3. La serie fotográfica (primera parte): fotografías históricas.
1. 4. La serie fotográfica (segunda parte): visiones «irreales».

Capítulo 2. *Lingchi-Ecos de una fotografía histórica: la primera obra de videoarte de Chen Chieh-jen.*

2. 1. Libros de piel y sudor: cuestiones preliminares en torno a la creación de *Lingchi-Ecos de una fotografía histórica*.
2. 2. Mirar a través de las heridas: un nuevo análisis de la representación del cuerpo y la mirada en relación con el colonialismo.
2. 3. Cárceles de carne e historia: una metáfora del cuerpo como teatralización del espacio y de la arquitectura colonial.
2. 4. Espirales de tiempo: análisis de la representación temporal en *Lingchi*.

Segunda Parte: El cuerpo globalizado y la mirada del control.

Capítulo 3. *La fábrica, Bade Area y On Going: cuando el capitalismo ya no está.*

3. 1. Cuerpos inmóviles: existencias flotantes durante la globalización y otros simulacros.
3. 2. Naturaleza muerta: la vida secreta de los objetos.
3. 3. Miradas documentales y ojos que todo lo quieren ver: la influencia de la propaganda política

en el recuerdo y la mirada como método de control.

3.4. Arquitecturas fabriles: los fantasmas del capitalismo.

Capítulo 4. *El camino, Tribunal militar y prisión y la serie Las Fronteras del Imperio*: escrito en los márgenes y otras ficciones.

4. 1. Cadena de cuerpos: retratos de lo invisible.
4. 2. El método de ficción: la *performance* como simulacro de la realidad.
4. 3. «Cámaras-ojo»: las prisiones del recuerdo y otras arquitecturas.
4. 4. El barco de los locos (*Stultifera navis*): cartografía del poder e identidades marginales en las fronteras del imperio.

Conclusiones.

Introducción a la Bibliografía

Bibliografía

Filmografía

Recursos electrónicos

Sitios web

Índice

Apéndices Documentales

Tabla de transcripción del chino (UNESCO).

Cronología 1.

Cronología 2.

Currículo y texto de presentación de Chen Chieh-jen (inglés y chino).

Texto de presentación del artista (inglés y chino).

Mapas.

Entrevistas a Chen Chieh-jen.

Otras entrevistas realizadas a Chen Chieh-jen.

Otras entrevistas sobre la obra de Chen Chieh-jen.

Textos escritos por Chen Chieh-jen.

Comunicación personal.

Otros documentos.

Lista de abreviaturas

ap. doc. Apéndices documentales.
cap. Capítulo
cat. exp. Catálogo de exposición
com. Comisario/a de exposiciones
coms. Comisarios/as de exposiciones
coord. Coordinador/a
dir. Director/a
dirs. Directores/as
disc. Disco
ed. Editor/a
eds. Editores/as
et al. y otros
fig. figura
figs. figuras
MA. Massachussets (Estados Unidos)
nº Número
p. página
pp. páginas
S. Suplemento de revista
vol. Volumen
vols. Volúmenes

Memoria de la Tesis

Desde el segundo año de carrera de la Licenciatura de Historia del arte descubrí mi firme vocación por la investigación. Comencé a interesarme por el arte contemporáneo y por la cultura china, así decidí unir estos dos aspectos centrándome en la investigación del arte contemporáneo chino bajo el apoyo y dirección personal de la profesora Carmen García-Ormaechea Quero.

Una vez finalizada la Licenciatura de Historia del arte en la Universidad Complutense de Madrid, empecé a estudiar al mismo tiempo los estudios de Doctorado y la Licenciatura de Estudios de Asia Oriental en la Universidad Autónoma de Madrid. Este periodo de formación me permitió tener los primeros contactos con los problemas formales a los que se enfrenta por primera vez un investigador, sin embargo aún no había perfilado claramente el tema de Tesis que quería investigar.

Entre 2006 y 2007 me desplacé al Departamento de China en *L'Institut National des Langues et Civilizations Orientales* de París (I'NALCO) donde tuve la oportunidad de proseguir mis estudios de lengua y arte chinos. En París colaboré con Régis Michel, Conservador del Museo del Louvre, en la organización de la exposición sobre videoarte internacional *L'oeil-écran ou la nouvelle image: 100 vidéos pour repenser le monde* (2007), que tuvo lugar en el Casino de Luxemburgo. El proceso de realización de esta exposición me permitió conocer de primera mano la obra de un gran número de videoartistas, incluido el trabajo de artistas chinos como Yang Fudong o del artista taiwanés Chen Chieh-jen, cuya obra me impresionó. Con motivo de esta exposición tuve la oportunidad de conocer a este último personalmente y, animada por Régis Michel, finalmente centré mi Tesis doctoral en su trabajo. El artista me invitó a visitar Taiwán para realizar una serie de entrevistas con él, estancia que aproveché para contactar con otros artistas, profesores y críticos de arte centrados en el arte contemporáneo de Taiwán. Igualmente en ésta y en sucesivas visitas, todas ellas becadas por el programa de Formación del Personal Investigador de la Universidad Complutense, tuve ocasión de llevar a cabo numerosas incursiones en las bibliotecas y archivos centrados en arte, tanto en Taiwán como en Hong Kong.

Existen diversos motivos que me impulsaron a centrar mi Tesis doctoral en el trabajo de Chen Chieh-jen. En primer lugar, en los primeros años de esta investigación se produjo una fuerte fiebre por el arte chino contemporáneo, especialmente en el caso del videoarte y de la fotografía, que inundó los mercados y los escaparates del arte contemporáneo. Varias exposiciones dan prueba de ello, como por ejemplo *Between Past and Future: New Photography and Video from China*, organizada por Wu Hung. Por ello, pensé que era necesario realizar un estudio en

profundidad del fenómeno del arte chino contemporáneo. Para algunos se trataba de una burbuja que no tardaría en explotar, para otros una nueva forma de *chinoiserie* que estaba invadiendo los mercados del arte europeo y estadounidense, al hilo de la fuerza económica china desarrollada en la última década.

En segundo lugar, el videoarte como medio artístico me parecía la forma que mejor describía la rapidez de los cambios a los que se estaba sometiendo la superficie cutánea de las ciudades y la sociedad chinas. Era como si esa fractura entre tradición y modernidad impulsara la creatividad de los artistas chinos, que encontraban en el uso de las cámaras digitales DV su aliado para captar las ruinas del pasado. Sin embargo, la calidad técnica de los videoartistas chinos aún en 2005 era un tanto deficiente. Salvo el caso excepcional de Zhang Peili y Yang Fudong, parecía como si se encontraran en un estadio primario de este arte, dando sus primeros pasos o balbuceando aquello que querían expresar sin una previa reflexión estética y formal. Además, el cuerpo teórico del videoarte en china era también deficiente, apenas existían algunos catálogos de exposiciones y artículos publicados en la pionera revista *Yishu. Journal of Contemporary Chinese Art*.

En este momento fue cuando me topé con la obra de Chen Chieh-jen que a mi modo de ver poseía todo aquello de lo que carecían sus coetáneos del continente. Su pericia y experiencia, así como su rigor y pulcritud a la hora de filmar hacen de su obra un meticuloso mosaico en constante autorreflexión. Además, la temática de su trabajo posee una fuerza que hunde sus raíces en la historia y los procesos sociopolíticos que ha sufrido la isla de Taiwán desde el siglo XVII. Por su complejidad y profundidad, me sentí inmediatamente interesada por su trabajo. En ese momento, Chen estaba empezando a ser un artista reconocido en occidente, pero a lo largo de estos años de investigación he podido constatar que se ha convertido en el videoartista asiático más demandado en las exposiciones y eventos de arte no sólo en Asia, sino también en Europa y Estados Unidos. En Taiwán es el artista con una mayor proyección internacional y en el mercado chino es una de las figuras más requeridas y cotizadas últimamente. Prueba de ello son las grandes exposiciones dedicadas a su trabajo en el distrito de arte 798 de Beijing durante el año 2010.

A excepción de los textos incluidos en algunas revistas especializadas o en algunos catálogos de las exposiciones en las que participó el artista, no existía un cuerpo teórico sobre la obra de Chen escrito en otras lenguas que no fueran la china, debido sin duda a la complejidad de la obra del artista y a la falta de una comprensión del marco histórico y cultural en el que debemos contextualizarla. Los teóricos taiwaneses ya se habían centrado en su trabajo desde finales de los años noventa, sobretodo cabe mencionar los escritos de Amy Cheng, Joyce Liu, Jason Wang y Lin

Chi-ming. Incluso algunas Tesis de Master realizadas en universidades de Taiwán trataban su obra. Sin embargo, el estudio de su trabajo siempre se había enfocado desde un punto de vista parcial; no existía una monografía completa del artista. Éste fue otro de los aspectos que me condujo a realizar un estudio completo que se extendiera desde su temprana producción en los años ochenta hasta el año 2010, y que por lo tanto debería entender su trabajo como si fuera un ente orgánico y abierto a la continua investigación, al debate.

Tampoco existía un estudio que recogiera la conexión entre su trabajo como *performer*, fotógrafo y videoartista como parte de un mismo todo. Algunos teóricos se centraban en su trabajo como fotógrafo y videoartista desde un punto de vista político como es el caso de Amy Cheng. Otros como Lin Chi-ming se concentraban en sus series fotográficas ahondando en cuestiones como la tradición folclórica taiwanesa y la presencia de la religión en su trabajo, y otros como Joyce Liu se sumergían en cuestiones psicológicas. Sin embargo, ninguno de ellos intentaba exponer todos estos aspectos como parte de un todo indivisible en el trabajo de Chen. A mí modo de ver, cada una de estas cuestiones configuran el trabajo del artista en su totalidad y separarlos constituye una pérdida, borrar un rastro crucial.

La premisa de la que parte este estudio es el cuerpo entendido como el tema clave en el arte taiwanés contemporáneo, coincidiendo en este sentido con la mayor parte de los estudiosos locales. Por este motivo, considero que éste es el punto de partida para comprender la obra de Chen. Centrándome en la fragmentación y la cicatriz como fórmula estética pretendo expresar cómo el colonialismo y la globalización, a su paso por la isla de Formosa, han configurado o desfigurado su historia, su cuerpo. Este cuerpo lo veremos siempre relacionado con los lugares, con el espacio y por extensión con la arquitectura, llevando a cabo incluso una especie de asociación de ideas entre el cuerpo fragmentado y la ruina arquitectónica.

La mirada es el segundo aspecto a destacar en su obra, un aspecto indisoluble del tema del cuerpo porque muestra al igual que éste la presencia colonial en el devenir social de Taiwán. En este análisis de la mirada en su trabajo existen dos fuentes claves, siguiendo las lecturas del mismo Chen. Por una parte la obra de Michel Foucault en relación con las prisiones, el control y el castigo, aspectos que también enlazan con el tema del cuerpo en el espacio al que nos acabamos de referir. A lo largo de este estudio aludo a la idea de la invisibilidad del poder en el paso de la sociedad disciplinaria occidental estudiada por Foucault a la sociedad de control acabada de prefigurar por Deleuze, ya que en parte estas ideas pueden aplicarse a la obra de Chen. Por otra parte, no debemos olvidar la crítica a la obra de Foucault

realizada desde la óptica poscolonial y en concreto por parte de Homi Bhabha quien critica el olvido foucaultiano en la configuración de la sociedad occidental de los siglos XVIII y XIX. Puesto que el pensador francés pasaba por alto que esta construcción se desarrolló en un momento colonial, con la consecuente pérdida de los sometidos de la capacidad de articular un relato histórico por sí mismos.

En las entrevistas realizadas al artista a la hora de crear este estudio, Chen ha mostrado interés por los textos del corpus del poscolonialismo, entre los que destaca la obra de Homi Bhabha. Por ello no me he resistido a dejar de lado un discurso en lugar de otro a la hora de analizar ciertos aspectos de la obra de Chen, y sobretodo destacando que el discurso en su obra no es ni plano ni monolítico, sino que posee múltiples capas. Por ello, a través de los textos poscoloniales descubrimos cómo nuevamente aflora el colonialismo como factor generador de cuestiones actuales, tales como la adopción de formas de marginación y de explotación a un nivel global. Pero al mismo tiempo, Chen es crítico con aquellas partes de estos discursos que personalmente considera más débiles. Por ejemplo, si bien es cierto que el discurso del llamado *mainstream* se articula entorno a la división binaria de centro y periferia a la que no se tiene en cuenta, también el poscolonialismo margina y crea periferias dentro de las periferias. Tomemos como ejemplo el caso de Ruth Noack, la comisaria de Documenta [documenta] Kassel 2007 (16 de junio al 23 de septiembre de 2007), que pese a ser conocedora de las teorías del poscolonialismo, ni siquiera visita Taiwán para reunir información sobre los artistas asiáticos, sino que se conforma con visitar China continental. Es decir, que incluso dentro de los estudios poscoloniales aplicados al arte contemporáneo hay excluidos y marginados a los que los comisarios internacionales no quieren ni dar la oportunidad de expresarse.

Por todo ello, el presente estudio se debe de entender como un análisis completo de la obra de Chen en vista de la inexistencia del mismo, con el objetivo de presentar su trabajo de una forma razonada en el contexto académico español. Así como para ordenar la Bibliografía, las entrevistas y las comunicaciones personales del artista con el objeto de que futuros investigadores, críticos y comisarios de arte puedan enriquecer el conocimiento y por tanto el discurso sobre el arte contemporáneo en Asia y en concreto en Taiwán. Un arte, marginado dentro de los márgenes, como demuestra el escaso interés que ha causado entre los investigadores de los Estudios Taiwaneses centrados en cuestiones puramente políticas y económicas. Éstos no deben de olvidar que el arte y la cultura, no sólo son un reflejo de la situación política y la historia de una sociedad sino que forman parte activa de ella, como da buena muestra la obra de Chen Chieh-jen que es indisoluble de cuestiones como los cambios políticos o los efectos de la deslocalización económica en Taiwán.

En cuanto a la forma en la que he trabajado para llevar a cabo esta Tesis, es necesario explicar las siguientes cuestiones. Primero, tuve que desplazarme en varias ocasiones a Taiwán para realizar un trabajo de campo que se concretó en la búsqueda de un corpus escrito en diferentes idiomas sobre la obra del artista. Lo cual me llevó a visitar diferentes bibliotecas universitarias, pasando por la Biblioteca Nacional de Taiwán y el *Asian Art Archive* (en Taipei y Hong Kong), donde encontré la mayor parte de los textos consultados en lengua china. Al mismo tiempo realicé numerosas entrevistas personales al artista, a sus compañeros de generación y a los críticos locales que habían trabajado previamente sobre su obra. Esta parte de la investigación se encuentra ordenada y traducida en los Apéndices Documentales de la Tesis, constituyendo no sólo una parte imprescindible del cuerpo teórico de este estudio, sino también un compendio exclusivo e inédito de entrevistas sobre la obra del artista y del arte taiwanés en general. En segundo lugar, siempre aproveché estas estancias de investigación para aprender y perfeccionar mi conocimiento sobre la lengua china hasta alcanzar el nivel actual que me ha permitido traducir textos y entrevistas del chino al castellano.

En lo referente a las cuestiones formales de la Tesis, el sistema por el que me he guiado para realizar las notas a pie de página, la Bibliografía y el trabajo de edición del texto es el de la Universidad de Chicago. He optado por este sistema debido a la explicación pormenorizada que ofrece sobre cómo tratar textos en lenguas como el chino, que son imprescindibles en mi Tesis. Así mismo prestigiosas publicaciones centradas en Estudios de Asia y arte como es el caso de la revista *Yishu. Journal of Contemporary Chinese Art* recomiendan este sistema por las razones ya expuestas. Evidentemente, al tratarse de un sistema basado en las características de la lengua inglesa, he tenido que adaptar algunos aspectos a las normas básicas del castellano, por ejemplo la puntuación del texto o la forma de realizar las citas de fragmentos de textos incluidos en el cuerpo del discurso o el uso de las comillas latinas en lugar de las anglosajonas.

En la Introducción a la Bibliografía expondré en qué consiste este sistema aplicado a la Bibliografía. En cuanto a las notas a pie de página, éstas se encuentran numeradas por capítulos debido a la extensión total del texto que en caso contrario dificultaría su lectura y comprensión. El lector encontrará una llamada en el cuerpo del texto con un número volado que remite a la nota al pie, para ofrecer una mayor comodidad en la lectura de las numerosas citas y para evitar la engorrosa tarea de remitir al lector continuamente al final del texto. El contenido de las notas a pie de página es diverso, incluye desde explicaciones sobre aspectos culturales, presentaciones

de personalidades del arte taiwanés, referencias a materiales contenidos en los Apéndices Documentales y referencias bibliográficas. La forma de citar estas últimas requiere de una explicación previa ya que el sistema Chicago prima la simplificación de la información contenida en las notas que ya existe en la Bibliografía; en favor de una mayor claridad y en contra del uso de la fórmula «Op. cit.». Según Chicago este sistema entorpece la comprensión de la información de la cita porque obliga al lector a remitirse a páginas anteriores en ocasiones muy lejanas.

A la hora de citar por primera vez un libro o un catálogo de exposición, ésta será la forma usada en el presente estudio:

Denny Roy, *Taiwan: a Political History* (Londres: Cornell University Press, 2003), 17.

De modo que las sucesivas ocasiones en la que nos encontremos con este texto lo hallaremos del siguiente modo, es decir el nombre del autor y el título se verá simplificado de manera que el lector lo pueda reconocer y le permita remitirse a la Bibliografía para una mayor información:

Roy, *Taiwan: a Political History*, 26-27.

Los capítulos de libro serán citados así:

Steve Tsang, «Taiwán y Hong Kong», en *China en transición: sociedad, cultura, política y economía*, ed. Steve Tsang y Taciana Fisac (Barcelona: Bellaterra, 2000), 362-363.

En cuanto a los artículos en revistas:

Eleonor Heartney, "Report from Taiwan: Mixed Messages from Taipei," *Art in America* 82, nº 2 (febrero 1994): 43.

Si en la cita inmediatamente siguiente encontráramos la misma referencia usaremos el término «Ibid.» seguido del número de página correspondiente a la nueva cita, o simplemente «Ibid» seguido de un punto final si esta cita subsiguiente coincide incluso en el número de página.

La información de los textos en chino es eliminada de las notas al pie por esa primacía de la claridad, sin embargo toda la información en chino puede ser encontrada en la Bibliografía. En su lugar los títulos de los textos en chino están traducidos al inglés si ya existía una versión previa o al castellano, si ésta era inexistente y ha sido traducida por primera vez por mí, así en este último caso la traducción se encuentra entre corchetes, por ejemplo:

Hu Yong-fen, [La inconsciencia razonable y la crueldad poética. Una mirada sobre cómo mira Chen Chieh-jen], *Modern Art*, nº 104 (octubre 2002): 51.

Sin embargo, los fragmentos de textos en chino y otros idiomas se han traducido al castellano en el cuerpo del texto pero he respetado el texto original para ilustrar al lector. Siempre teniendo en cuenta que éstas son traducciones realizadas por

una persona inexperta en el oficio de la traducción, por ello siempre incluyo entre paréntesis la indicación «(Mi traducción)», para indicar al lector que ésta es una opción que ofrezco (sobretudo teniendo en cuenta el volumen de textos escritos en chino) pero que no es la única.

En este mismo sentido, la primera vez que aparecen mencionados los términos chinos ya sean nombres propios o de obras relevantes para el trabajo están señalados con un círculo volado que remite al lector al Índice que se encuentra al final de la Tesis. En este mismo Índice también podemos encontrar los nombres y las fechas de personalidades que menciono a lo largo del texto. Éstas, ya sean de origen chino o no, se encuentran todas ellas reunidas y ordenadas siguiendo un orden alfabético para evitar un criterio excluyente de aquellos nombres no reconocidos por los lectores occidentales, frente a aquellos otros sobradamente conocidos.

Éste es un aspecto que también encontraremos en la forma de organizar la Bibliografía. En ese Índice se deja sentir la dificultad intrínseca del idioma chino y los problemas a los que se enfrenta el investigador de temas relacionados con la lengua china y su transcripción fonética. Dadas las peculiaridades de la historia y de la cultura taiwanesa frente a la de China continental, en Taiwán los caracteres chinos no fueron simplificados, mientras que la China comunista no sólo realizó esta simplificación de la escritura sino también su transcripción mediante el sistema conocido como *pinyin*, que hoy es reconocido por la UNESCO como la forma más conveniente. En cambio en Taiwán los sistemas de transcripción fonética usados han sido diversos y en muchas ocasiones sometidos a cuestiones ajenas a la lengua, como es la política y la reivindicación de la independencia taiwanesa frente a las demandas unificadoras del continente.

A lo largo de este trabajo he podido comprobar, o sufrir si se prefiere, la compleja cuestión de las transcripciones de términos. Finalmente he optado por una fórmula que considero la más razonable y respetuosa con cada sistema. Al aludir a nombres o términos de China continental utilizo el chino simplificado y el sistema *pinyin*; y en el caso taiwanés respeto la grafía china tradicional y el sistema *Wade-Giles*. Ésta es la razón a la que atienden las variaciones de sistemas y grafías que un lector conocedor del chino observará en la Tesis. Sin embargo, algunos términos que aluden a cuestiones que afectan a ambas orillas del Estrecho de Taiwán han requerido de una doble transcripción para dar una mayor información al lector o para evitar equívocos.

La última cuestión que querría destacar en este sentido es la de la transcripción de los nombres propios en chino, en este caso siempre he optado por mantener el nombre de artistas y escritores con la transcripción con la que se les reconoce internacionalmente, así evitaremos el nombre Chen Jieren que circula por algunos

medios y primaremos el de Chen Chieh-jen.

La estructura de la Tesis consta de una Introducción y cuatro capítulos, cada uno de ellos subdividido, a su vez, en cuatro secciones porque considero que ésta era la estructura que más se adaptaba a los contenidos que quería tratar.

En la Introducción «La obra de Chen Chieh-jen y el arte taiwanés posterior a 1987: del cuerpo como instrumento político al redescubrimiento personal», realizo una breve descripción sobre los sucesos más destacados de la historia de Taiwán destacando dos cuestiones claves. La primera es la huella impresa por el colonialismo en la historia y en el cuerpo de la sociedad taiwanesa y la segunda, la influencia de casi cuarenta años de ley marcial en la isla. Esta última me servirá para explicar los primeros recuerdos y el contexto personal del artista al que quedó irremediamente unido, configurando su obra posterior como artista. Una vez se produjo el levantamiento de la ley marcial, la explosión creativa de los artistas taiwaneses de los años ochenta fue imparable, sin embargo y paradójicamente por diversos motivos que analizaremos Chen se retiró de la escena pública del arte durante casi diez años. Una de sus motivaciones fue la necesidad de reflexionar sobre su propia obra y sobre todos aquellos sucesos históricos ocurridos en tan poco tiempo. Por lo tanto, es innegable que Chen y su trabajo no pueden entenderse sin analizar la historia y los cambios que han moldeado la sociedad taiwanesa.

Los dos primeros capítulos conforman la primera parte titulada «El cuerpo ausente y la mirada colonizada a través de la fotografía y del video», ya que en estos dos capítulos reflexiono sobre la interpretación que Chen ofrece sobre el cuerpo de la sociedad taiwanesa, sus individuos y su forma de mirar, configurados bajo los auspicios del colonialismo al que estuvo sometida la isla de Formosa desde el siglo XVII. En el primer capítulo «*Sublevación en el alma y el cuerpo 1900-1999: una arqueología fotográfica de la memoria*» estudio cómo Chen realizó una arqueología de sus recuerdos en esos años de retiro, culminando con la creación de su primera serie fotográfica. En ésta recupera sus recuerdos personales de las imágenes fotográficas de propaganda del KMT y las representaciones del infierno en la creencia china, para elaborar una serie modificada por ordenador en la que él mismo se representa como víctima, verdugo y público para demostrar lo fácil que resulta falsear la historia y manipularla. Es en esta serie donde ahonda por primera vez sobre cómo el poder (no importa si éste es el del colonizador o el del gobierno del KMT en Taiwán) ha colonizado nuestros recuerdos visuales, nuestra mirada al pasado y al futuro, aportando una genealogía del individuo que no le pertenece. Por ello, Chen utiliza la idea de que su memoria le ha sido robada, está ausente y ésta idea la

representará a través del cuerpo fragmentado. Los miembros ausentes representan todo aquello silenciado por el poder, esta historia acallada porque no encajaba en el relato del poder. En este sentido, Chen no pretende tejer una genealogía de Taiwán como otros artistas emparentados con el movimiento independentista de Taiwán podrían reclamar, sino que se trata de la búsqueda de una arqueología de sí mismo como individuo. Para probar estos aspectos, en la segunda parte de este capítulo analizo el estudio del cuerpo y de la mirada en cada una de las fotografías de la serie.

En el segundo capítulo titulado «*Lingchi-Ecos de una fotografía histórica*: la primera obra de videoarte de Chen Chieh-jen» vemos cómo el artista realiza su primera incursión en el videoarte llevando la estética y la temática de su obra anterior a sus máximas consecuencias. Para ello realizó una simulación de la controvertida fotografía del cuerpo masacrado de una víctima del castigo por desmembración conocido como *lingchi* que mencionó Georges Bataille en su libro *Las lágrimas de Eros*. Con esta obra pretendía mostrar que esta fotografía representaba el paradigma de la visión del colonizador sobre el colono como si éste último fuera un ser cruel y bárbaro, una visión que ahonda en la idea de cuál es el punto de vista desde el que está contada la historia. Una historia en la que el objeto no tiene voz para representarse a sí mismo, por ello Chen nos permitirá ver los otros puntos de vista, el de la víctima y el del público chino asistente al sacrificio, mostrando por primera vez el rostro del supuesto autor de la histórica fotografía. Al mirar, ve desde las heridas del cuerpo de la víctima y con ello Chen expresa que ese cuerpo ajado es como el cuerpo de la sociedad taiwanesa, mutilado por el pasado colonial de tal forma que al mirar al pasado lo hace desde esa condición fragmentaria y dolorosa. El artista empleará en este trabajo esa relación entre la arquitectura que está en ruinas y el cuerpo mutilado. Chen usa el concepto de *lingchi* y las alusiones a la temporalidad circular en su trabajo para indicar que esa tortura es un proceso continuo y eterno en el que Taiwán sigue sumido a través de nuevas formas de colonialismo.

Estas nuevas formas de colonialismo y de control para el artista se concretan en los nefastos efectos de la globalización en la sociedad taiwanesa. Por ello, en la segunda parte de la tesis «El cuerpo globalizado y la mirada del control», el artista parece equiparar el fenómeno del colonialismo con el de la globalización o por lo menos hacer ver que ambas son dos formas de someter al cuerpo del colonizado y del marginado, construir su manera de mirar y de verse a sí mismos. En esta segunda parte que consta de los capítulos tercero y cuarto analizo los trabajos de Chen como videoartista y aisladamente como fotógrafo desde 2003 hasta 2010. Esta división se explica en función de una reorientación estética en el trabajo de Chen que abandona

esa atmósfera macabra en blanco y negro, para dedicarse a un trabajo cada vez más centrado en la reivindicación sociopolítica de los derechos de los trabajadores ante las injusticias surgidas en la era de la globalización. Evolucionando hasta cuestiones contemporáneas como la de los grupos marginales, la periferia y los movimientos migratorios que ponen en duda el término «frontera».

En el tercer capítulo «*La fábrica, Bade Area y On Going*: cuando el capitalismo ya no está» Chen representa el cuerpo de los trabajadores taiwaneses afectados por la deslocalización económica como si estuvieran atrapados en esos espacios fabriles abandonados, envejecidos e incapaces de salir de ese círculo de falso movimiento. Su mirada y su recuerdo es el de las imágenes de archivo en blanco y negro, el de la propaganda sobre el milagro económico taiwanés; es decir, que incluso su recuerdo y su forma de mirar al pasado esta colonizada por la propaganda, no les pertenece. Quedando sus cuerpos atrapados como los objetos polvorientos en ese espacio de control fabril, detenido en el tiempo porque el capitalismo ya no está.

El siguiente paso en el estudio de ese cuerpo social y de su mirada se produce en las obras analizadas en el último de los capítulos «*El camino, Tribunal militar y prisión* y la serie *Las Fronteras del Imperio*: escrito en los márgenes y otras ficciones». En éste explicaré como el artista evoluciona desde su trabajo como *performer* político en los últimos coletazos de la ley marcial a videoartista que filma una especie de *performance* que representan su «método de ficción». Un método que consiste en subvertir la «verdad» que nos ha legado la Historia (con mayúsculas) para construir una ficción artística, que como en su primera serie fotográfica, demuestra la ficcionalización en la que Taiwán vive su pasado y su presente, así como lo sencillo que resulta tergiversar los hechos en favor de un discurso político concreto. Además, en este capítulo explico cómo Chen parece indicar el paso de esa sociedad disciplinaria representada por la arquitectura fabril, a la sociedad de control de la videovigilancia y de los documentos como otra forma más de controlar el cuerpo de la sociedad. Un cuerpo que en este caso es el del marginado, es un cuerpo que está fuera de lugar y que pretende subvertir la frontera espacial. Su mirada es la de la periferia, aquella mirada a la que nunca se le ha dado la oportunidad de expresar lo que ve aunque sea escribiéndolo en los márgenes de los grandes relatos. Son sólo meros cuerpos sin voz que circulan bajo la atenta mirada de la lente de una cámara de videovigilancia.

Con todo ello, la hipótesis que pretendo defender es que en el trabajo de Chen Chieh-jen como videoartista, *performer* y fotógrafo, el cuerpo y la mirada es una metáfora visual de la sociedad y de la historia de Taiwán sometida a procesos de

control territorial y corporal, siempre desde la interpretación política y activista del artista.

Finalmente la Tesis consta de la Bibliografía, que explicaré en la Introducción de la misma, una Filmografía que consta de las obras claves para entender la obra de Chen vinculada al cine de Taiwán, al que hago mención a lo largo del estudio y al trabajo de otros cineastas como Abbas Kiarostami. Seguidamente incluyo el Índice de nombres que ya he mencionado y los Apéndices Documentales que contienen información sobre el artista y su trabajo, sobre la historia de Taiwán, así como numerosas entrevistas y textos relacionados con la obra del artista, entre los que destacan las entrevistas y comunicaciones personales que he tenido la oportunidad de recoger a lo largo de todos estos años de estudio y que demuestran la cercanía con el artista en el trabajo de campo realizado.

Por último, no me gustaría terminar estas líneas sin dejar de agradecer su ayuda, su comprensión constante y sus consejos a Chen Chieh-jen, a mi profesora Carmen García-Ormaechea Quero, así como a muchos colegas investigadores y profesores que me ayudaron a lo largo de estos largos años de trabajo, a mi familia, amigos y a los que ya no están.

«El control de la sociedad sobre los individuos no se ejerce solamente a través de la conciencia o la ideología, también se ejerce en el cuerpo y con el cuerpo. Para la sociedad capitalista, lo más importante es la biopolítica, lo biológico, lo somático, lo corporal».
(Michel Hardt y Antonio Negri)*

* *Imperio*. Barcelona: Paidós, 2002.

Introducción

La obra de Chen Chieh-jen y el arte taiwanés posterior a 1987: del cuerpo como instrumento político al redescubrimiento personal.

1 Formosa: de los vestigios del colonialismo a la ley marcial.

La obra del artista Chen Chieh-jen° y el arte de Taiwán en general no pueden explicarse sin conocer el devenir histórico de la isla¹. En este sentido y aunque vayamos a concentrarnos en los sucesos acaecidos en el siglo XX, sería conveniente destacar algunas piezas que resultan claves para reconstruir el rompecabezas que representa la compleja historia de Taiwán. Durante mucho tiempo la isla fue una región considerada marginal en el imperio chino, habitada por bárbaros y por la que sus dirigentes no sentían un especial interés. Sin embargo, esta visión de los emperadores chinos anteriores al año 1600 se vería transformada a causa de algunos de los factores que destacaremos a continuación y que harían entrar a Taiwán en la historia imperial con una renovada importancia.

A lo largo del siglo XVIII se produjo una creciente inmigración de población china y *hakka*² llegada respectivamente de las provincias chinas de Fujian° y Guangdong°, con el objetivo de encontrar nuevas oportunidades económicas y sociales que el continente les había negado. Durante estos siglos de historia de Taiwán, no sólo arribaron a costas taiwanesas comerciantes emprendedores y campesinos sino también intelectuales exiliados, vetados por la maquinaria imperial y funcionarios huidos de purgas, como aquélla avivada por el emperador Qianlong°.

Además, las ambiciones geoestratégicas de algunas grandes potencias colonizadoras como Holanda encontraron en el área del Pacífico un lugar propicio para instalar una base comercial de la Compañía de la Indias Orientales Holandesas. Tras ser invitados a abandonar las Islas Pescadores° por parte del gobierno chino de la dinastía Ming° (1368-1644), les fue sugerido instalarse en Taiwán; donde inicialmente encontraron la oposición de los españoles que, entre 1638 y 1642, ocuparon los asentamientos del norte de la isla, en Keelung° y Tanshui°³. Los holandeses encontraron vía libre en el desarrollo de la productividad, el control de las actividades comerciales y las tasas que se derivaban de ellas. Asimismo crearon las primeras infraestructuras de la isla desde el año 1624. Para algunos autores éste ha sido el periodo de la historia de Taiwán que ha registrado una mayor seguridad y cooperación en términos económicos entre los diferentes grupos

1 Véase apéndices documentales, cronología 1.

2 Los *hakka* son un subgrupo étnico diferenciado de los *han*°, la etnia mayoritaria en China. Existen evidencias arqueológicas de su presencia en el norte de China hace más de mil setecientos años. Sin embargo, las migraciones y su expulsión desde el siglo III hicieron que hoy en día se encuentren asentados en el sureste de China. En la actualidad, la mayor parte de los *hakka* residen en las provincias chinas de Guangdong, Guangxi° y Fujian. Existen también importantes colectivos *hakka* en Hunan°, Guizhou° y Sichuan°, desde donde han emigrado a la isla de Hainan° y Taiwán.

3 Véase ap. doc., mapa 1.

étnicos de pobladores de la isla, es decir los chinos, los aborígenes taiwaneses y los colonizadores, en aquel momento los holandeses⁴.

Al menos así debió de suceder hasta la derrota holandesa en 1663, un derrocamiento que fue iniciado tan sólo dos años antes a manos de Koxinga^o, el general chino que encabezó las luchas en pro de la dinastía Ming. Éste hizo de Taiwán su base de operaciones contra las tropas ocupantes de la nueva dinastía de origen manchú, los Qing^o (1644-1911). Entonces, Koxinga instaló un gobierno Ming paralelo al del continente, que atrajo a la isla a un mayor número de población china y cuya capital se encontraba en la actual ciudad sureña de Tainan^o, donde se estableció la dinastía que llevaría el apellido familiar de Koxinga, Zheng. Cuando los Qing derrocaron finalmente a esta insurrecta dinastía, no quisieron incorporar Taiwán al imperio chino como una provincia más, sino que le confirieron un estatus especial que la convirtió en prefectura de la provincia china de Fujian entre los años 1683 y 1885⁵. La idea inicial del gobierno Qing en Taiwán era evitar el choque entre los pobladores nativos y el grupo de población china, que había aumentado considerablemente. Hay que mencionar que esa emigración china a Taiwán produjo un desarrollo socioeconómico paulatino y en definitiva un sentimiento de desarraigo frente al continente, que podemos rastrear como una de las muchas raíces del distanciamiento y la diferenciación entre Taiwán y China en el siglo XX. Pero los esfuerzos gubernamentales por favorecer la convivencia no fueron suficientes a la hora de sofocar levantamientos a veces provocados por el maltrato de ciertos terratenientes chinos a los nativos, que siempre terminaban con la intervención militar china contra los aborígenes. Este endurecimiento de la relación entre ambos grupos sociales fue creciendo especialmente en los últimos veinte años del gobierno Qing que percibía a los aborígenes como elementos a los que sin duda había que «sinizar»⁶, para evitar poner en peligro los intereses económicos y la seguridad de la comunidad china en la isla.

Además, en aquella época Taiwán era un lugar demasiado alejado de la capital imperial Qing, la actual Beijing^o, representando uno de los peores destinos para un funcionario público, una especie de castigo a gobernar en medio de ninguna parte. Esta idea se encuentra en el origen de dos fenómenos que se retroalimentaron mutuamente en la historia de la presencia china en la isla. Por un lado, el envío a Taiwán de un cuerpo de funcionarios públicos de bajo nivel e igual capacidad de decisión que no dudaron en cultivar la corrupción y la desidia en el ejercicio de su rol como transmisores de la ley imperial. Por otro lado, esta incapacidad e ineficacia condujo a numerosas insurrecciones contra las autoridades continentales, traducidas en una afrenta constante

4 Denny Roy, *Taiwan: a Political History* (Londres: Cornell University Press, 2003), 17.

5 Véase ap. doc., mapa 2.

6 Roy, *Taiwan: a Political History*, 26-27.

a la política centralista del gobierno. Tanto es así, que esta desconexión insular con el llamado Imperio del centro (China) se convertiría en adelante en la pérdida del territorio y en el nacimiento de un sentimiento de independencia que se desarrollaría años más tarde, configurando los primeros pasos en la relación de Taiwán con el continente en la segunda mitad del siglo XX.

La creciente presión extranjera de potencias como Japón y Francia sobre la isla, claramente por motivaciones geoestratégicas, están en la base de la nueva consideración de Taiwán como un puesto estratégico cuya propiedad reclamar ante los gobiernos extranjeros y del consecuente enfrentamiento entre China y las aspiraciones colonizadoras de estos últimos. Por ejemplo, Japón encontró en Corea, Taiwán e Islas Pescadores, una base para llevar a cabo sus ambiciones expansionistas en el Sudeste Asiático. Lo cual condujo a Japón, históricamente considerado por los chinos como un súbdito inferior culturalmente, a la Primera guerra sinojaponesa (1884-1885) que finalizaría en mayo de 1885 con la firma del Tratado de Shimonoseki^o, entonces: «La población local intentó resistir la ocupación japonesa y proclamó una República de Taiwán. Sin embargo, esta primera república asiática no pudo resistir el poderío militar japonés y fue destruida rápidamente»⁷. A partir de aquel momento y durante un periodo de cincuenta años Taiwán pasó a ser colonia de Japón (1885-1945), la primera y gran potencia asiática que emergería en el siglo XX. El sistema administrativo colonial diferenciaba a los taiwaneses de los japoneses, carentes por tanto de los derechos derivados de la constitución Meiji (1889). Sin embargo, para prevenir el descontento de la población local ante los nuevos pobladores, el gobierno japonés realizó una serie de reformas políticas que ofrecían a la población taiwanesa una cierta, aunque limitada, representatividad en las asambleas provinciales. Por ejemplo, desde 1935 permitieron a una parte muy concreta y reducida de los taiwaneses participar en las elecciones locales, lo cual representaría una primera experiencia en el desarrollo muy posterior de la democracia en Taiwán. Otras medidas más directas para evitar las revueltas de la población fueron la presencia de la policía militar japonesa y el sistema denominado *hoko*. Éste se basaba en el control de un líder de la comunidad sobre un grupo de hogares y que servía además como registro de la población taiwanesa. Los japoneses construyeron infraestructuras en toda la isla, avanzadas técnicas agrícolas para mejorar la productividad de la tierra, establecieron nuevos medios de comunicación y modernizaron el sistema bancario y monetario. Todo ello tendría una repercusión directa en el desarrollo económico de Taiwán en aquel momento. La búsqueda de una política cultural asimiladora condujo a los japoneses a iniciar en los años treinta la política

⁷ Steve Tsang, «Taiwán y Hong Kong», en *China en transición: sociedad, cultura, política y economía*, ed. Steve Tsang y Taciana Fisac (Barcelona: Bellaterra, 2000), 362-363.

conocida como *Kominka* (Imperial-subjetivización), bajo la cual se permitieron los matrimonios mixtos entre japoneses y taiwaneses, el acceso de estudiantes taiwaneses a la Universidad Imperial inaugurada en Taipei o el estudio de la lengua japonesa en la escuela. Este tipo de medidas que podemos determinar como «imperialismo cultural»⁸ tenían por objetivo último integrar a los taiwaneses en la que era considerada una cultura superior, la japonesa, en detrimento de la pervivencia sociocultural y de las prácticas religiosas taoístas de origen chino⁹.

Desde que Taiwán fue cedida a Japón como una muestra más de la debilidad finisecular del imperio chino, China había sufrido un gran número de cambios. Sin duda, el más determinante fue la caída del sistema imperial dinástico en 1911, que después de casi un siglo de sobrevivir como un muerto viviente, vapuleado por las ambiciones económicas extranjeras sobre el territorio chino, cedería paso a la República de China (1911-1949). Sin embargo, en la época en la que falleció Sun Yat-sen^o, el líder del Kuomintang^o (Partido Nacionalista, KMT) y padre de la China moderna, el clima de caos y desunión en el que se veía sumido China era enorme. Posteriormente, el General Chiang Kai-shek^o conseguiría la unificación territorial en 1928, a través de su Expedición al norte (1926-1927). De este modo y al frente del KMT se convertiría en el hombre fuerte de China. Reacio al Partido Comunistas Chino (PCC)^o, no dudaría en poner todos sus esfuerzos en organizar persecuciones dirigidas a sus miembros. Mientras, prestaba menos atención al Japón imperialista que organizaba el gobierno títere de Manchuguo^o (1932-1945) en el norte de China y sentaba las bases de la posterior invasión del resto de China durante la Segunda guerra sinojaponesa (1937-1945), en el marco de la Segunda guerra mundial (1939-1945): «Siguiendo el pensamiento de Sun Yat-sen sobre el imperialismo, Chiang [Kai-shek] consideraba que la única oportunidad China de hacer frente a la amenaza japonesa era consolidar primero un gobierno fuerte, lo que, en su opinión, equivalía a acabar con el PCC. De ahí que considerase más patriótico combatir a los comunistas [...]»¹⁰.

Ya en la Conferencia de El Cairo (1943) fue determinado el destino de Taiwán una vez finalizara la Segunda guerra mundial, de este modo en 1945 la isla fue entregada al gobierno de la República de China. La llegada del gobierno y el ejército chino a la isla causaron una gran decepción entre los taiwaneses, puesto que en comparación con el gobierno colonial nipón parecían carentes de disciplina y corruptos, debido a los numerosos casos de pillaje que protagonizaron. Como veremos, los enfrentamientos y

⁸ Roy, *Taiwan: a Political History*, 44.

⁹ Véase ap. doc., mapa 3.

¹⁰ Mario Esteban Rodríguez, *China después de Tian'anmen. Nacionalismo y cambio político* (Barcelona: Bellaterra, 2007), 28.

la tensión entre ambos grupos de población no se hicieron esperar, a lo que debemos sumar la retirada del KMT a la isla tras la victoria de los comunistas en el continente, declarándose así el estado de ley marcial^o (1949-1987). Por lo tanto el pasado de Taiwán no sólo ha estado vinculado irremediamente a los continuos procesos de colonización, sino también ha estado fuertemente marcado por el retorno del gobierno chino a Taiwán y las posteriores cuatro décadas de ley marcial, que analizaremos a continuación.

2 Los primeros recuerdos de Chen Chieh-jen: la atmósfera artística en Taiwán durante los años de la ley marcial.

Estas peculiaridades de la historia de Taiwán ligadas a la constante presencia colonial extranjera y a la ley marcial han impreso una huella indeleble en la cultura y el arte taiwanés, un arte ávido por forjar su reprimida identidad. Hasta tal punto que si tuviéramos la intención de someter la obra de Chen Chieh-jen a las convenciones del discurso de la Historia del arte, el crítico Wang Chia-chi [Jason]^{o11} considera que el año 1987 sirve a la perfección para satisfacer dichas ansias cronológicas, aunque sea solamente de una forma simbólica¹². La ley marcial influyó mucho en el trabajo de Chen como artista y es precisamente el estudio de lo ocurrido en aquellos años, el motor de la investigación que constituye su obra artística hoy en día¹³.

En los primeros recuerdos de Chen sobre aquella época no había lugar para lo artístico, el arte sencillamente no existía. De hecho, las primeras imágenes que recuerda son las de algunas viejas películas ya olvidadas, series de televisión estadounidenses con marcado regusto anticomunista e incluso las imágenes de propaganda del KMT, difundidas machaconamente en los libros escolares¹⁴. Son retazos de memoria que hunden sus raíces en el seno de la guerra fría y la época en la que el régimen del KMT estaba completamente instalado en la vida cotidiana de la población: « [...] Como un emplazamiento clave para las operaciones estratégicas de los Estados Unidos en el Pacífico durante los años cincuenta y sesenta, Taiwán fue repentinamente catapultada al epicentro de la política de la guerra fría»¹⁵.

11 Wang Chia-chi, también llamado Jason Wang se formó en el extranjero (Universidad de California en Berkeley, 1991), pero actualmente trabaja como comisario y crítico independiente de arte en Taiwán. Ha comisariado la Bienal de Taipei en 2002 y 2008, así como el Pabellón de Taiwán en la 51ª Bienal Internacional de Arte de Venecia (2005). Actualmente es conservador en el Museo de Arte Contemporáneo de Taipei (MOCA).

12 Wang Chia-chi [Jason], Entrevista con Susana Sanz, ITPark (Taipei), 10 de enero, 2008, véase ap. doc., entrevista 13.

13 Cheng Huei-hua [Amy], Entrevista con Susana Sanz, Taipei, 17 de diciembre, 2007, véase ap. doc., entrevista 10.

14 Chen Chieh-jen, Entrevista con Susana Sanz, Estudio del artista (Taipei), 30 de octubre, 2007, véase ap. doc., entrevista 1.

15 Eleanor Heartney, "Report from Taiwan: Mixed Messages from Taipei," *Art in America* 82, nº 2 (febrero 1994): 43: "...As a key outpost for U.S. strategic operations in the Pacific during the 1950s and '60s, Taiwan was suddenly thrust into



1. Vista actual de la calle en la que estaba situada la casa familiar de Chen, Condado de Taipei, Taiwán, 2008, fotografía de la autora.



2. Vista actual de las inmediaciones de la antigua casa familiar de Chen en el condado de Taipei, Taiwán, 2008, fotografía de la autora..

Esta historia, la historia de cómo Chen se convirtió en artista, comienza en un barrio cualquiera, entre Chingmei° y Hsindian°, en el Condado de Taipei°, en el que Chen pasó los primeros veinte años de su vida. En la actualidad, se trata de un lugar de refinada mediocridad, como cualquier otro en la isla. Hay bloques de pisos con estructuras ilegales construidas en uralita; una antigua prisión militar de la época de la ley marcial, reconvertida en memorial de los derechos humanos, y algunas vendedoras de *pinlang*¹⁶ aburridas de tanto esperar a los nuevos clientes en *scooter*, que parecen no tener prisa por llegar. Hoy en día todo ha cambiado, el aspecto actual del lugar en el que estaba emplazado el barrio de Chen es completamente distinto. Ese antiguo lugar sólo habita en lo más profundo de su memoria (figs. 1, 2).

El padre de Chen, originario de la provincia china de Fujian, era un veterano del ejército del KMT que huyó de China continental para escapar de la condena de arresto que se cernía sobre él, llegando así a Chinmen¹⁷ (Quemoy)¹⁸, controlada por el gobierno de la República de China en 1951. Es decir, era uno de los muchos soldados, en su caso de un estrato bajo dentro de la jerarquía militar, que se refugiaron en Taiwán una vez se produjo la retrocesión° del KMT: «Le pregunté a mi padre por qué permaneció en el KMT. Me contó que cuando el Partido Comunista atacó Xiamen°, recibió la orden de quedarse instruyendo a la guerrilla. De repente un día recibió otra orden que estuvo cumpliendo durante uno o dos años. Más tarde, a causa de una orden de búsqueda, tuvo que huir a Chinmen. [...] Mi padre estaba en Chinmen porque debido al Tratado sinoamericano de defensa mutua [1954-1979], existía un pacto con la CIA para cooperar en la formación de tropas de asalto. Posiblemente llegó desde China continental a Chinmen, Taiwán, en el año cincuenta y uno, entonces se convertiría en un espía del KMT»¹⁹.

the center of Cold War politics.” (Mi traducción)

16 La nuez de la areca es la semilla de la palmera llamada Areca (*Areca catechu*), que crece en casi todos los países tropicales del Pacífico, en Asia y en algunas partes del este de África. Masticar la mezcla resultante de la nuez de la areca envuelta en la hoja del árbol, que en Taiwán es denominada *pinlang*; constituye una costumbre muy extendida del Sudeste Asiático al Pacífico, que data de miles de años atrás, como ha constatado la arqueología. Pese a sus efectos nocivos para la salud, ya que su consumo continuado provoca diversos tipos de cáncer, hoy en día existe en Taiwán toda una industria millonaria que gira alrededor de su producción, venta callejera y consumo.

17 Chinmen es un pequeño archipiélago frente a las costas de China, administrado por la República de China (Taiwán) y reclamado desde 1949 por el gobierno del continente como parte integrante de la provincia de Fujian. Hasta 1990 sirvió como reserva militar, siendo el escenario de las diversas crisis del Estrecho de Taiwán y de las maniobras propias de la guerra fría.

18 Véase ap. doc., mapa 4.

19 Chen Chieh-jen, Entrevista con Lin Chi-ming, Estudio del artista (Taipei), 8 de septiembre, 2008, véase ap. doc., entrevista 8: “我問他為何留下，他說共產黨打到廈門城的時候，他接到留守訓練游擊隊的命令，所以就留下來。隔了很久，他走在路上，突然有人傳給他一張字條，叫他做事，他也做了一兩年。後來他被通緝跑到金門。…我父親當時在金門因為中美共同協防條約跟CIA合作訓練突擊隊，可能是51年才從大陸跑回臺灣金門，他那時在當國特。” (Mi traducción)



3. Fotografía familiar tomada por el padre del artista, Chen Chieh-jen aparece recién nacido, 1961.

4. Huang Jung-tsan, *El incidente 2.28*, 1947 grabado.

Como muchas otras familias taiwanesas de la «comunidad» (*chun cun*)²⁰ en la que habitaba Chen, la suya era una familia mixta, es decir formada por un padre llegado del continente y una madre de origen taiwanés (fig. 3). La madre del artista, hija adoptiva de una familia pobre y sin ningún tipo de formación, era el prototipo de mujer con la que contrajeron matrimonio muchos de los soldados del KMT, instalados en este tipo de barrios: «[...] los soldados llegados del continente que eran de bajo rango militar, se casaban con aborígenes, mujeres retrasadas, con un nivel educativo bajo o como mi madre, que era hija adoptiva. Esta situación provocaba una atmósfera extraña en el barrio»²¹. Aquel era un lugar en el que tanto los padres como las madres del vecindario estaban atrapados; los primeros por la situación política en el Estrecho de Taiwán y las segundas por la falta de recursos que les obligaba a contraer matrimonio con estos soldados recién llegados.

Esta situación familiar del artista sirve para explicar las peculiaridades históricopolíticas de Taiwán que han determinado la forma de designar a sus habitantes, en función de su relación con el continente. Por un lado, *waisheng jen*^o significa literalmente «persona de una provincia extranjera o extraprovincial». Normalmente se designa con este término a los chinos del continente (soldados del KMT, refugiados, intelectuales, comerciantes o cualquiera que temiera al gobierno comunista) que se

20 Este es el nombre que reciben las comunidades construidas en Taiwán desde finales de los años cuarenta y en la década de los cincuenta del siglo XX, cuyo objetivo era albergar de modo provisional a los soldados del KMT y a sus familiares. Aunque de naturaleza temporal, terminaron por convertirse en asentamientos permanentes, en barrios habitados por los continentales en el interior de ciudades taiwanesas, donde las condiciones de vida eran ínfimas a causa de la precariedad de los materiales empleados en su construcción.

21 Véase ap. doc., entrevista 8: “...中低階的外省人都會娶原住民、智障...教育程度不高的女性，或像我媽媽是養女，所以產生一種奇怪的氛圍。” (Mi traducción)

trasladaron a Taiwán a partir de 1945, así como a sus descendientes en la isla. Hasta los años setenta, los llamados *waisheng jen* controlaban el sistema político de Taiwán, imposibilitando a los taiwaneses la movilidad social deseada y por tanto, ahondando en la diferencia entre chinos y taiwaneses. Por otro lado, *pensheng ren*^o se convertiría en la forma de referirse a los taiwaneses, o mejor dicho a la primera oleada de colonos chinos en la isla que, como ya indicamos, procedían mayoritariamente de la provincia de Fujian. Esta distinción ha servido en muchas ocasiones como una fórmula para reclamar la independencia de Taiwán, asunto que se encuentra en la base de sus problemáticas relaciones con China continental. Sin embargo el término *pensheng jen*, plantea también algunas incoherencias ya que obvia la presencia de los nativos o aborígenes^o malayo-polinesios, los verdaderos primeros pobladores de la isla, al menos hasta que ésta pasara a convertirse en el objeto de las ansias de los colonos chinos y de las potencias extranjeras.

Algunos acontecimientos desafortunados como la corrupción del gobierno chino que siguió a la derrota japonesa o el Incidente del 28 de febrero de 1947 (2.28)^o (fig. 4), sentaron las bases del resentimiento taiwanés y de los futuros movimientos en pro de la independencia de la isla. El Incidente 2.28 se convirtió en el paradigma de ese enfrentamiento entre taiwaneses y continentales, marcando el principio de la ley marcial. El incidente se produjo a raíz de la brutal paliza propinada por la policía a una mujer taiwanesa que vendía ilegalmente cigarrillos, obviando la prohibición del gobierno del KMT de la venta ambulante de tabaco y resultando muerto un hombre taiwanés que salió en su ayuda. A la mañana siguiente una masa formada por aproximadamente dos mil taiwaneses se reunieron para protestar contra este acto, a éste siguieron actos de violencia contra los continentales, ya fueran civiles o soldados. Una vez desencadenada la violencia en toda la isla entre taiwaneses y continentales, los primeros se organizaron como comité para realizar demandas políticas al gobierno chino, como por ejemplo la autonomía de Taiwán como provincia china o la libertad de expresión y de prensa. Debemos recordar que en aquellos días estaba teniendo lugar la Guerra civil china (1946-1949) entre nacionalistas y comunistas en el continente. Algunos golpes duramente asestados contra el KMT, llevaron a Chiang Kai-shek a declarar la situación en Taiwán como un acto de rebelión que no dudaría en reprimir. Por ello fueron enviadas más tropas chinas a la isla para sofocar los enfrentamientos. Se produjo de este modo la consecuente represión contra la población taiwanesa por parte del gobierno a cargo de Chen Yi ^o, hasta que el 13 de marzo se consideró restablecida la autoridad del gobierno en las ciudades, pero la ley marcial no cesaría de planear sobre Taiwán.

En un principio, los recién llegados del continente o *waisheng jen* se creían instalados temporalmente en un lugar que históricamente había sido menospreciado por el gobierno

chino, pero que con el paso del tiempo pasaría a convertirse forzosamente en la sede del gobierno de la actual República de China^o, por entonces la única China legítima a ojos de la comunidad internacional. En definitiva, Taiwán pasó a constituir el baluarte de la esperanza del KMT por recuperar China continental, bajo el poder del Partido Comunista Chino desde el 1 de octubre de 1949, momento en que fue proclamada la República Popular China^o por Mao Zedong^o:

«De 1949 en adelante, los comunistas consideraron a Taiwán una provincia rebelde y se prometieron a sí mismos “liberar” Taiwán e incorporarla a la recién proclamada República Popular China. Los planes de la Republica Popular China para invadir Taiwán se frustraron, sin embargo, después del estallido de la Guerra de Corea en junio de 1950. Los Estados Unidos de América, que hasta entonces se habían resignado a ver a los comunistas invadir Taiwán, respondieron situando a su Séptima Flota en el Estrecho de Taiwán para impedir que las hostilidades coreanas degeneraran en una guerra generalizada en Asia oriental. [...] Unos dos millones de chinos continentales se asentaron en Taiwán, que por entonces tenía una población de poco más de seis millones de habitantes.[...] apareció una visible división entre los taiwaneses, que en su mayoría eran inmigrantes chinos originarios de la provincia de Fujian, y los continentales llegados a partir de 1945»²².

Esta peculiar situación histórica de Taiwán será descrita por artistas y también por cineastas que hermanarán su obra al referirse a la «problemática» del caso taiwanés. En este sentido, a lo largo de este estudio las comparaciones entre la obra de Chen y la de los cineastas taiwaneses, compañeros de generación, serán continuas. Sobre todo en relación a la obra de nuestro artista con el trabajo de Edward Yang^o, Tsai Ming-liang^o y Hou Hsiao-hsien^o; puesto que los cuatro: «[...] tienen una cualidad que ocupó durante un tiempo el epicentro del cine de arte de Taiwán: una mirada apenada hacia el pasado problemático del país y hacia su presente duro y olvidadizo. Hay en este cine un tono de lamento, de elegía a la existencia misma; y esto no es extraño, dada la ambigüedad cultural y emocional del estatus de Taiwán en relación con China continental»²³. Tanto Chen como Hou, estarían muy interesados en la reflexión profunda sobre la historia de Taiwán, así como en el análisis de las gotas del pasado que salpican la vida cotidiana de aquellos que habitan en el presente. Tal y como Hou relata en tono autobiográfico en una de sus primeras películas titulada *Tiempo de vivir, Tiempo de morir*^o (*A Time To Live, A Time To Die*, 1985). A través del recuerdo infantil de la silla de bambú del padre

²² Tsang, «Taiwán y Hong Kong», 364-365.

²³ Marcelo Panozzo, ed., *Una sandía es una sandía: Las películas de Tsai Ming-liang* (Gijón: Festival Internacional de Cine de Gijón, 2004), 18.



5. Hou Hsiao-hsien, fotograma de la película *Tiempo de vivir, tiempo de morir*, 1985.

cambio, la generación a la que pertenece Hou desarrollaría un vínculo más cercano con Taiwán como el lugar donde crecieron, mientras que China continental se convertiría para ellos en un vago recuerdo que anidaba en la memoria de los mayores. En este caso, la imagen de China continental, su recuerdo y anhelo por parte de estas familias llegadas del continente, imprimieron su melancólica impronta en los objetos de uso cotidiano más vulgares. A través de ellos, la ausencia de China paradójicamente se convierte en presencia y el regreso a casa preside siempre el hogar, en el espacio donde se desarrolla la vida familiar. De modo que China terminó por convertirse en una presencia casi fantasmal, en una obsesión, como Hou ilustra a través del personaje de la abuela²⁵, inspirado igualmente en sus propias vivencias familiares: «La anciana desaparecía de vez en cuando y finalmente era encontrada vagabundeando perdida por el vecindario. Buscaba un puente mítico que la pudiera conducir de regreso a casa, porque no podía soportar permanecer mucho tiempo alejada de las tumbas de sus ancestros. A través de este personaje, Hou crea al mismo tiempo la figura que representa “el tiempo de morir”, la decadencia imparable del cuerpo y la mente, así como una metáfora del exilio»²⁶. Ese puente que nunca podía ser cruzado y que por tanto no permitía conectar el lugar en el que se está condenado a permanecer con el lugar deseado, es una metáfora del sentimiento de vacío padecido por esas familias chinas exiliadas en Taiwán. La memoria primera de Chen también atesora algunas imágenes vinculadas a esta época de la historia reciente de Taiwán. Estos recuerdos influyeron decisivamente en su obra artística una

(fig. 5) en la ficción fílmica, el director de cine realiza una aproximación histórica a la situación de aquellos que, como la familia de Hou y Chen, se desplazaron desde China continental hasta Taiwán en los años cincuenta, a causa de la convulsa situación vivida en el continente. Algunos, guardando aún la esperanza de regresar a su tierra natal, poseían muebles baratos y vajillas de bambú, confiando en que su estancia en la isla de Taiwán sería temporal²⁴. Esta creencia de temporalidad, marcaría la relación de los recién llegados a Taiwán con los lugares al uno y al otro lado del Estrecho de Taiwán. En

24 Corrado Neri, “A Time to Live, A Time to Die: A Time to Grow,” en *Chinese Films in Focus: 25 New Takes*, ed. Chris Berry (Londres: British Film Institute, 2003), 163.

25 Véase minuto 00:43 de la película *Tiempo de vivir, Tiempo de morir*.

26 Neri, “A Time to Live, A Time to Die,” 162-163.

vez alcanzada su madurez, como por ejemplo la prisión de presos políticos o la fábrica de armamento militar que estaban en los alrededores de la casa familiar.

Según la crítica de arte y comisaria de exposiciones Wang Pin-hua²⁷, existen al menos dos fuentes básicas de influencia en el arte de Taiwán surgido a finales de los años cincuenta y en los sesenta, la década en que nació Chen. La primera de ellas pasa por Japón, cuya huella cultural sobre Taiwán sería patente incluso después de dejar de ser colonia japonesa en 1945. Japón era el lugar al que los artistas de Taiwán acudían para estudiar pintura al óleo²⁷. Chen recuerda la obra del Grupo Quinta Luna²⁸, una tendencia académica de los años cincuenta, fundada por Liao Chi-chun²⁸ que se inspiraba en la obra de los impresionistas franceses del siglo XIX, a partir de la fantasía que aquellos habían creado al abrigo de un estudio fragmentado y desordenado del arte occidental. Esta tendencia en el arte convivía con la presencia del arte chino tradicional²⁹, a través de la pintura china en tinta negra, tradicionalmente vinculada a la elite, a las clases más adineradas y en este sentido, adscrita en el seno del proyecto artístico y educativo ortodoxo del KMT: «[...] Con el establecimiento del gobierno del Kuomintang en Taiwán, una poderosa ola de refugiados de China continental reintrodujeron la pintura china tradicional de tinta».

Contemporáneamente, desde 1957 y a lo largo de la década de los sesenta surgirá otro grupo de pintores llamado Occidente³⁰. Sus miembros, jóvenes alumnos de Li Chung-sheng³⁰, cansados de lo que la educación artística japonesa les podía ofrecer e incapaces de conectar con la pintura tradicional china, decidieron lanzarse a combinar el grabado y la caligrafía, con la abstracción como fuente de inspiración para investigar sobre los puntos de conexión entre el arte oriental y occidental: «Las exposiciones de los grupos occidente y Quinta Luna que se sucedieron una a otra en 1957 marcaron el inicio del arte moderno en Taiwán. Trabajando con una carencia extrema de materiales y bajo el aislamiento cultural, los artistas de los años sesenta continuaron la misión pionera de los cincuenta para liberarse del peso de la tradición, y también cargaron con la difícil tarea de mejorar la calidad del arte moderno y buscar el reconocimiento de la sociedad taiwanesa»³⁰.

Pese a la existencia de estas manifestaciones artísticas, Chen describe la sociedad taiwanesa de finales de los años setenta y los primeros años ochenta como un panorama

27 Wang Pin-hua, Conversación con Susana Sanz, VT Salon (Taipei), 25 de julio, 2008, véase ap. doc., entrevista 14.

28 Véase ap. doc., entrevista 1.

29 Heartney, "Report from Taiwan," 43: "...With the establishment of the Kuomintang government in Taiwan, a wave of powerful refugees from mainland China ushered in the reintroduction of traditional Chinese ink painting." (Mi traducción)

30 Shi-chi et al., *Archivo taiwanés. La orientación y el diálogo de las artes modernas en Taiwán* (Zaragoza: Arpirelieve, 1999), 14.

con el que la nueva generación de artistas jóvenes era incapaz de conectar: «Por supuesto, hoy conocemos muy bien la situación de los debates dialécticos de los países occidentales, pero la nuestra era una generación sin raíces. No nos gustaba el Impresionismo de la generación anterior [...] en aquella época todo lo que creaba no me parecía bueno, las tendencias de occidente no las comprendía, y la pintura tradicional china me parecía muy lejana»³¹. Aunque en los años sesenta, el sistema educativo de Taiwán había mostrado un cierto interés en desarrollar un estudio más profundo del arte, gracias a la labor de los pioneros profesores y artistas como Li Chung-sheng, sus huellas reales en el arte de la época fueron más bien tenues, frágiles. De hecho, ni siquiera existía un concepto claro sobre qué suponía ser un artista³².

No obstante y a pesar del testimonio crítico del propio Chen, estos movimientos artísticos mencionados anteriormente demuestran que los cuarenta años de ley marcial no fueron un desierto artístico e intelectual. Puesto que, como hemos mencionado, desde mediados de los años cincuenta y sesenta surgieron tendencias modernistas en el arte y en la literatura de Taiwán que mostraban una querencia por la cultura occidental. Mientras en occidente, durante las décadas de los sesenta y setenta, paradójicamente esa misma cultura occidental fraguada a finales del siglo XIX y comienzos del XX, veía sus pilares dinamitados por el emergente punto de vista posmoderno. La interpretación de las tendencias modernistas, el momento en el que fueron adoptadas en Taiwán así como el *tempo* con el que unas sucedieron a otras en tan sólo unos pocos años, denotan una evolución de la Historia del arte y la cultura taiwanesa propia y no una mera copia de los modelos importados.

Uno de los canales a través de los cuales llegaron a Taiwán estas teorías literarias y las vanguardias artísticas europeas de entreguerras fueron las revistas especializadas, a las que sin duda Chen tuvo acceso en su adolescencia. La velocidad con la que llegaban unas teorías y empezaban a ser criticadas o superadas, generó un caldo de cultivo para nuevos movimientos en la escena cultural taiwanesa. En los primeros años sesenta, los intelectuales y los literatos comenzaron a realizar las primeras denuncias contra el modernismo, abogando en cambio por un reencuentro con las raíces culturales y la herencia indígena. Dicho reencuentro fue la semilla para los pioneros y también para los posteriores movimientos nativistas que no sólo empaparon la escena cultural sino que rápidamente adoptaron la forma de protestas políticas hacia el año 1979. Este creciente interés por las raíces culturales y por la identidad explicaría que este nativismo se

31 Véase ap. doc., entrevista 8: “當然，現在我們很清楚西方國家的辯證位置，但我們是一個沒有根源的世代。老一代的印象派我們不喜歡à我那時候覺得做什么好像都不對，西方的東西又不懂、傳統的水墨距離真實的情境太遙遠” (Mi traducción)

32 Véase ap. doc., entrevista 1.

sirviera del posmodernismo, paradójicamente importado del extranjero, para sustentar la mencionada crítica contra el modernismo. La adopción de lo posmoderno como estandarte de una buena parte de la escena cultural y artística taiwanesa desde mediados de los años ochenta, afectó a la configuración y al desarrollo de manifestaciones como el teatro de acción, la *performance*° y el teatro político.

Aunque Chen se graduó en pintura por la Escuela Técnica de Diseño en 1978, el futuro profesional predestinado para este tipo de formación que recibió estaba, sin embargo, muy alejado de convertirle en un artista, al menos, tal y como lo entendemos en la Historia del arte occidental. De condición inconformista, Chen decidió no resignarse a su falta de formación artística y darle esquinazo a ese destino, aunque fuera estudiando arte de forma autodidacta y compaginando su trabajo en una compañía norteamericana de cine de animación instalada en su antiguo barrio. Su caso no es excepcional en el arte taiwanés contemporáneo, sino más bien un tanto habitual entre los artistas de su generación como Lin Chu; más tarde ellos constituirían la espina dorsal del discurso artístico contemporáneo en Taiwán, así como el núcleo del mercado del arte³³.

Al igual que Chen, otros artistas coetáneos carecerían de la formación artística académica que han podido disfrutar los artistas de la generación posterior, como es el caso de Yao Jui-chung° o Yuan Goang-ming°. De hecho, en los años noventa se produjo en Taiwán el florecimiento de los institutos de arte, donde estos artistas más jóvenes recibieron una formación centrada en el desarrollo de un arte más interesado por los aspectos formales, el análisis de los medios técnicos y sus posibilidades. Por lo tanto, los artistas que vivieron plenamente los años de la dictadura como Chen, desarrollarían una obra más política que la de sus sucesores, que tras tanta agitación política sentirían incluso un cierto rechazo por el análisis de la historia y la identidad³⁴. Diríamos que esta formación les ha modelado más bien como artistas coherentes con el discurso artístico internacional que triunfaría en el arte taiwanés de los años noventa. Una década que, como veremos a continuación, estuvo marcado en parte por una voluntad de internacionalizar el arte taiwanés: «En la era de la globalización y la explosión de las comunicaciones [...] los artistas de la “tercera generación” se expresan en un lenguaje que recurre a los objetos de la vida diaria al tiempo que refleja sus reflexiones y críticas sobre la condición humana, ellos marcan la emergencia de elementos supranacionales comunes a las culturas artísticas tanto de occidente, como de extremo oriente»³⁵.

33 Chu Tingyi, “Contemporary Taiwanese Art and its Vigorous Multimedia,” *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*. 2008 Chinese Contemporary Art Guide, special issue (junio 2008): 15.

34 Véase ap. doc., entrevista 10.

35 Musée d'art Moderne de Taipei, *Taipei-Paris: Polynôme de Générations*, 2 vols. (París: Centre Culturel et d'information de Taipei, 1999), 5: «A l'époque actuelle de mondialisation et d'explosion de la communication [...] les artistes de la “troisième génération” s'expriment en un langage qui recourt à des objets de la vie courante et reflète leurs réflexions

3 El arte taiwanés posterior al levantamiento de la ley marcial: el balance entre lo local y lo global.

El final de los cuarenta años de ley marcial en Taiwán³⁶ representa el pistoletazo de salida de un florecimiento sin precedentes en la construcción de la cultura y el arte taiwaneses³⁷. Cabe mencionar que ésta fue una lucha ya iniciada en los años setenta del siglo XX, por los intelectuales y activistas comprometidos con el movimiento pro democrático, lo cual demuestra que arte y política quedaron unidos en este periodo de la historia de Taiwán. El equilibrio entre lo local y lo global, lo taiwanés y lo internacional, marcará el devenir del arte contemporáneo en Taiwán, una vez que la coyuntura sociopolítica y económica creó una situación propicia al levantamiento de casi cuarenta años de dictadura: «[...] En 1986, el presidente Chiang Ching-kuo°, hijo de Chiang Kai-shek, que durante largo tiempo dirigiera el aparato de seguridad de Taiwán y el sistema de oficiales políticos en las fuerzas armadas, provocó la ruptura del autoritarismo dirigiendo el país hacia la democratización. [...] si Chiang Ching-kuo se hubiese resistido a la democratización, la acumulación de fuerzas socioeconómicas favorables al cambio probablemente habrían supuesto, poco después de su muerte acaecida en 1988, un reto para el gobierno autoritario del Partido Nacionalista»³⁸.

La búsqueda de las raíces y de la identidad en el arte fue una de las tendencias que, si bien ya se había tratado en movimientos culturales taiwaneses anteriores y a los que nos referiremos a continuación; eclosionó con una fuerza mayor desde mediados de los años ochenta y en la década de los noventa. Ésta fue una forma de reaccionar contra el programa ideológico del KMT instalado en el sistema educativo de la generación de Chen. Además del adoctrinamiento de la población contra el denominado enemigo comunista, el KMT adoptó una política de supresión de la cultura nativa taiwanesa en favor de la continental, representada por los llegados con el KMT a partir de 1949 y que paradójicamente constituían una minoría (aproximadamente un 10%) del total de la población de Taiwán. Esta represión cultural, que pasaba por la prohibición del uso de la lengua taiwanesa° o la de la minoría *hakka*, fue contestada ya desde principios de los años setenta por el Movimiento de la Tierra³⁹: «Mientras las preocupaciones que

et critiques sur la condition humaine, ils marquent l'émergence d'éléments supranationaux communs aux cultures artistiques de l'Occident et de l'Extrême-Orient». (Mi traducción)

36 Tien Hung-mao, *The Great Transition: Political and Social Change in the Republic of China* (Stanford: Hoover Institution & Stanford University, 1989), 110.

37 Véase ap. doc., cronología 2.

38 Tsang, «Taiwán y Hong Kong», 366 y 372-373.

39 Manray Hsu, "Faces of Time. Two Generations of Taiwan Contemporary Art," en *Face to Face: Contemporary Art from*

centraban el arte taiwanés de los cincuenta y sesenta eran el enfrentamiento entre la tradición y la modernidad, lo occidental frente a lo oriental, posteriormente el nativismo llegaría a ser el asunto principal. El movimiento nativista de los años setenta fue el primero en centrarse en la cultura local, de modo que a finales de los años ochenta muchos artistas habían explorado la religión nativa, la cultura local y el arte folclórico en conjunción con los elementos tradicionales chinos y con los occidentales, pero de una manera que subvertía ambos»⁴⁰. Este movimiento afirmaría la importancia de lo autóctono, auspiciado por dos fenómenos políticos. En primer lugar, el rechazo a lo extranjero (ya fuera continental u occidental) como protesta contra la situación de aislamiento en la que se había visto sumida Taiwán con respecto a la escena internacional. Una situación sufrida desde mediados de los años setenta a causa del reordenamiento de las relaciones políticas estratégicas de los dos grandes colosos, China y Estados Unidos: «Este estatus estratégico [el de Taiwán] finalizó abruptamente en 1971 cuando el deshielo en las relaciones entre Estados Unidos y China tuvo como resultado la retirada forzada del gobierno del Kuomintang de las Naciones Unidas [...] Esto sentó las bases para la emergencia de un movimiento de orientación indígena que enfatizaba el regreso a la “tierra nativa”. Este regreso se produjo bajo una gran variedad de formas. Por un lado, provocó la revaluación del arte folclórico y la cultura taiwanesa»⁴¹.

Este primer nativismo de los años setenta no podría entenderse sin el esfuerzo llevado a cabo por los movimientos pro democráticos, cuyos miembros constituían el movimiento denominado *tangwai*° (literalmente «fuera del partido», es decir del KMT). Sus orígenes deben rastrearse en el ya mencionado Incidente 2. 28 y en el Incidente Kaohsiung° (1979), que sentaron las bases del resentimiento taiwanés y de los futuros movimientos en favor de la independencia de la isla. El Incidente 2.28 se convirtió en el paradigma del enfrentamiento entre taiwaneses y continentales, por lo tanto durante los años de la ley marcial este sangriento incidente estuvo silenciado. En el año 1979 la *Revista Formosa* organizó la primera celebración del día de los derechos humanos

Taiwan, Manray Hsu y Sophie McIntyre (Queensland: Gold Coast City Art Gallery, 1999), 17.

40 Gao Minglu, “Toward a Transnational Modernity: An Overview of *Inside Out*. New Chinese Art,” en *Inside Out. New Chinese Art*, ed. Gao Minglu (Nueva York: San Francisco Museum of Modern Art and Asia Society Galleries, 1999), 19, nota 14: “Whereas the central concerns of Taiwanese art in the fifties and sixties were tradition versus modernity and western versus eastern, nativism subsequently became the primary issue. The Nativist movement of the seventies was the first Taiwanese turn to local culture, and since the late eighties many artists have been exploring native religion, local culture, and folk art in conjunction with Chinese traditional and western elements, but in a way that subverts both.” (Mi traducción)

41 Heartney, “Report from Taiwan,” 43-44: “...This strategic status ended just as abruptly in 1971 when the thaw in relations between the U.S. and China resulted in the forced withdrawal of Taipei’s Kuomintang government from the U.N...This laid the groundwork for the emergence of an indigenously oriented movement which emphasized a return to ‘Native Soil’. The return took a variety of forms. On the one hand it sparked a reevaluation of Taiwanese folk art and culture.” (Mi traducción)

6. Fotografía de la policía disolviendo una revuelta en los últimos días de la ley marcial, mayo de 1987, fotografías de Denny Roy.



evocando la histórica tragedia del Incidente del 28 de febrero. Durante la celebración, arrestaron y encarcelaron a algunos de los líderes del movimiento democrático en ciernes: «En el Incidente Kaohsiung de 1979, el ejército y la policía del KMT terminaron con la primera gran celebración del día de los derechos humanos en la isla (10 de diciembre, 1979), seguidamente arrestaron y encarcelaron a prácticamente todos los líderes del movimiento democrático en ciernes. Uno de los temas principales de la *Revista Formosa*, organizadora de la celebración del día de los derechos humanos era sacar a la luz la histórica tragedia del Incidente del 28 de febrero, cuyo debate había sido suprimido, especialmente después de la imposición de la ley marcial [...]»⁴². Pero ese acto de represión tuvo un efecto no esperado por el gobierno ya que provocó la politización inmediata de ciertos grupos de población, reforzando el movimiento del

⁴² Liu Chi-hui [Joyce], "The Gaze of Revolt: Historic Iconography Perverted," en *Cultural Dilemmas during Transitions, East Central Europe versus Taiwan* (Varsovia: LIT, 2000), 165, nota 2: "In the Kaohsiung Incident in 1979, the Kuomintang's military and police broke up the island's first major Human Rights Day celebration (December 10, 1979), and subsequently arrested and imprisoned virtually all leading members of Taiwan's budding democratic movement. One of the major issues in *Formosa Magazine*, the organizer of the Human Rights Day Celebration, was to disclose the historical tragedy of the February 28 Incident of 1947, all discussion of which had been suppressed, especially after the erection of martial law..." (Mi traducción)

tangwai (fig. 6). La reivindicación de estos pioneros culminaría con las primeras elecciones legislativas de 1992, las posteriores primeras elecciones presidenciales en 1996 y el consecuente ascenso al poder del Partido Progresista Democrático° (DPP, 1986) en 2000 y 2004 consecutivamente, con el hoy ex-presidente Chen Shui-bian° a la cabeza del gobierno.

El artista Lin Chu°, amigo y compañero de generación de Chen, que vivió en primera persona aquella energía reivindicativa de los últimos coletazos de la dictadura, recuerda cómo después de cada manifestación, muchos periodistas y manifestantes acudían al bar que él regentaba por entonces, para mantener conversaciones de política, mientras bebían y preparaban su siguiente asalto. Esta anécdota, refleja la convulsión sufrida por la sociedad taiwanesa en esos días, puesto que hasta entonces, charlar sobre política se había convertido en un acto privado y confidencial; sin duda a causa del miedo a la represión. El testimonio siempre ingenioso de Lin Chu, denota otro dato importante; en su bar siempre se escuchaba música rock cantada en taiwanés. Este detalle, por insignificante que parezca, muestra cómo a lo largo de este proceso de transformación emergieron movimientos que demandarían la reconstrucción de una identidad taiwanesa, de los que el arte o la música no pudieron mantenerse al margen⁴³.

Coincidiendo con el levantamiento de la ley marcial se produjo una explosión creativa a la que se lanzaron gran parte de los artistas de la generación de Chen, constituyendo la segunda ola de «Nativismo»°: «El periodo posterior a la ley marcial, iniciado en 1987, supuso un salto dramático en los paradigmas políticos así como culturales de Taiwán. [...] una transición desde la conciencia cultural centrada en la cultura continental a la demanda de una conciencia taiwanesa local»⁴⁴. Estos artistas, reivindicaban una identidad cultural taiwanesa en sus obras (fig. 7), al tiempo que reflexionaban sobre el individuo, la familia, el cuerpo, el deseo⁴⁵, y trasgredían los tabúes sociopolíticos para escarbar en las capas de sedimentos de historia y política que el pasado había ido depositando en el perfil de la sociedad taiwanesa: «El arte de Taiwán en el periodo posterior a la ley



7. Yang Mao-lin, Serie *Made in Taiwan*. *Eslogan VI*, 1990, técnicas mixtas, 190 x 350 cm, Colección privada.

43 Lin Chu, “一個幸存者的烏托邦” [Utopía de un superviviente], en *Seminario Complutense: Cuerpo y atopía: una introducción al arte contemporáneo de la República de China (Taiwán) a partir de 1987* (身體與藝托邦: 1987 年以后臺灣當代藝術介紹), Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, octubre 2009.

44 Liu, “The Gaze of Revolt,” 165, nota 2: “The post-martial law period, beginning in 1987, has seen a dramatic shift of political as well as cultural paradigms in Taiwan. This shift of cultural paradigms can be described as a transition from the mainland-centered cultural consciousness to the demand for a Taiwanese-local, a shift from a Chinese consciousness to a Taiwanese consciousness.” (Mi traducción)

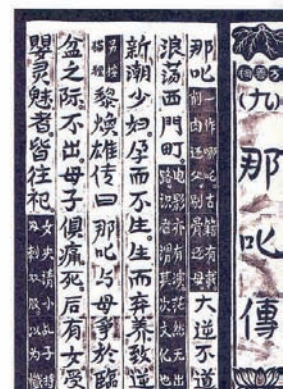
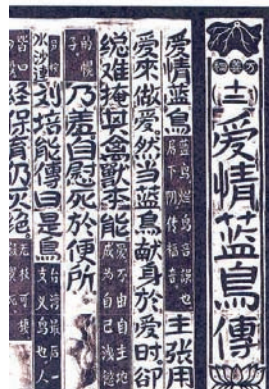
45 Tsai C.Y., “Macro Vision, Micro Analysis, Multiple Reflections. Contemporary Art in Taiwan in the Post-martial Law Era,” en *Macro Vision, Micro Analysis; Multiple Reflections: Contemporary Art in Taiwan in the Post-martial Law Era*, eds. Yu Chan-way y Yu Kangh-su (Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 2006), 53.



8. Hou Chun-ming, *El lugar del gran hombre. Castigo divino*, 1990, instalación.



9. Hou Chun-ming, *Colecionando dioses*, 1993, serie de 37 estampas xilográficas, 153.5 x 107. 5 cm x (37).



marcial estaba muy abierto al debate público. La libertad de expresión, la liberación ideológica, el acceso fácil a la información, la introducción de las ideas culturales internacionales, la exploración de nuevas destrezas y materiales inexperimentados -todo esto activó directa o indirectamente la actividad del arte contemporáneo, incluyendo, por ejemplo, la crítica de temas políticos, la introspección y el debate sobre el asunto de la subjetividad cultural y la identidad, reflexiones sobre las relaciones entre el hombre, la naturaleza y el medio ambiente [...]»⁴⁶.

Entre esos artistas cabe destacar la figura de Hou Chun-ming^o, quien obtuvo un gran reconocimiento de modo temprano, gracias al carácter subversivo de su obra. Sus primeras instalaciones (fig. 8) y series xilográficas (fig. 9), inspiradas en el folclore

⁴⁶ Hu Yung-fen, *Post-Martial Law vs Post-'89: The Contemporary Art in Taiwan and China* (Taichung: National Taiwan Museum of Fine Art, 2007), 32-33: "Taiwan art in the Post-martial law period are wide open for public forum. The freedom of speech, ideological liberation, easy access to information, introduction of international cultural ideas, and exploration of new skills and raw materials -all of these had directly or indirectly activated the performances of the contemporary art, including, for example, critique of political subjects, introspection and debate on the issue of culture subjectivity and identity, reflection on the relations among man, nature and environment..." (Mi traducción)



10. Wu Tien-chang, *El gobierno de Chiang Ching-Kuo*, serie de las Cuatro eras, 1990, óleo sobre tela de saco, 310 x 360 cm, Colección de Glory R. J Yeh.

11. Wu Tien-chang, *El gobierno de Mao Zedong*, serie de las Cuatro eras, 1990, óleo sobre tela de saco, 310 x 400 cm, Colección de Glory R. J Yeh.

religioso taiwanés y en la riqueza visual del mundo de la adivinación local, combinan figuras obscenas, grotescas o simplemente mutiladas, que representan el deseo humano, la violencia y la destrucción⁴⁷.

Algunos artistas comenzaron a poner sus capacidades artísticas al servicio de la causa política, como es el caso de Wu Tien-chang^o. Según Chen: «El verdadero y evidente cambio social llegó en el año 1986 (el periodo de los movimientos sociales en Taiwán), también éste fue el momento en el que el arte se abrió a una mayor variedad, pero entre el arte y la sociedad había algunas diferencias. En realidad, la obra de Wu Tien-chang (la tendencia de su primer trabajo artístico) no era especialmente política, hasta que a partir del levantamiento de la ley marcial evolucionó gradualmente hacia una fase más política, gracias a su trabajo dibujando la portada de una revista del *tangwai*. Él procedía del sistema de la Facultad de Cultura y Arte [Taipei], entonces, aunque yo estaba junto a Kao Chung-li y Lin Chu, a menudo no había coherencia, ni deseo de organizarnos como un grupo de pintura. Estábamos dispersos, no teníamos conciencia de qué movimiento queríamos desarrollar»⁴⁸. En aquellos años e influenciado por la atmósfera sociopolítica

47 Gong Jow-jiun, “從烏托邦身體到異托邦：80年代臺灣當代藝術與身體問題” (“From Utopian Body to Heterotopia: The Problematic of Body and Taiwanese Contemporary Arts in 80's”), en *Seminario Complutense: Cuerpo y atopia*.

48 Véase ap. doc., entrevista 8: “社會真正明顯的改變要到1986年（臺灣有社會運動的時間），藝術開始比較豐富也是在那個時候，不過其中有一些差別。其實吳天章（最初的作品傾向）並不政治，他是到解嚴前後，因為去黨外雜誌打工、畫封面，經過一個階段才慢慢變得政治。他們是從文化美術系的系統出來，那我雖然跟高重黎、林巨合作，

del momento, Wu desarrolló sus célebres series de monumentales, rotundos y expresivos retratos de los cuatro líderes políticos más influyentes de la historia de China posterior al año 1911 (figs. 10, 11).

Igualmente, otras manifestaciones artísticas como el cine se dejaron embelesar por este mismo entusiasmo. Así, los miembros de la primera oleada de nuevos cineastas taiwaneses indagaron en los traumas acallados en la reciente historia de la isla. El caso más emblemático fue el de la película *La Ciudad de la tristeza*⁴⁹ (*City of Sadness*, 1989), con la que Hou Hsiao-hsien ahonda en las heridas que la violencia fratricida entre chinos y taiwaneses provoca en una familia taiwanesa cualquiera. Al tiempo que reflexiona sobre un tema considerado tabú hasta entonces, el silenciado Incidente 2.28, en el que la brutalidad de las fuerzas del Partido Nacionalista en el gobierno provocaron un levantamiento taiwanés que condujo al denominado «Terror Blanco»⁵⁰ y al inicio de los años de represión. Hou realizaría una elocuente metáfora de dicha situación vivida en los años de la ley marcial, a través de uno de los personajes de la película, Lin Wen-ching⁵¹, el hermano mudo de la familia Lin. Un mero observador de su propio destino, sin derecho a expresarse por sí mismo, como le ocurriera a la población taiwanesa⁴⁹. A partir de aquel momento, muchas víctimas anónimas del suceso, que hasta entonces se habían mantenido calladas por miedo a las represalias del régimen, comenzaron a relatar sus historias personales. Produciéndose una especie de ejercicio de terapia colectiva con la que la sociedad pretendía transformar en palabras la memoria del dolor: «Aunque indirectamente, el Incidente 2.28 finalmente se representaba -¡la sola mención al incidente había sido prohibida durante más de cuarenta años!- Durante el proceso de documentación de la película, Hou dijo: “Me di cuenta de que en las familias taiwanesas, nadie se había atrevido a hablar [...] cuando la película fue estrenada, la capacidad de expresión se liberó. Fue como una enorme ola estallando. El bloqueo interior se deshizo enseguida.” Tres años más tarde, en 1992, el gobierno publicó el *Informe detallado del destacamento del Yuan Ejecutivo*, admitiendo que su ejército asesinó a un número estimado entre dieciocho mil a veintiocho mil nativos nacidos en Taiwán, en la masacre del 1947»⁵⁰.

Sin embargo, desde otro punto de vista diferente puede pensarse que el objetivo de

但平常沒有凝聚，也沒有想要組畫會。我們很零散、沒有認真要作什麼活動。” (Mi traducción)

49 Bérénice Reynaud, *A City of Sadness* (Londres: British Film Institute, 2002), 31.

50 Ibid., 48: “However indirectly, ‘Two-two-eight’ was finally *represented*- the mere *mention* of the incident had been forbidden for over 40 years! ‘When we were doing research on the film, says Hou: ‘I realise that in Taiwanese families, nobody had dared to speak...When the film came out, speech was liberated. It was like a huge wave breaking. An internal block came undone all at once.’ Three years later, in 1992, the government released the ‘lengthy Executive Yuan task force report’, admitting that its army killed an estimated 18,000 to 28,000 native-born Taiwanese in the 1947 massacre.” (Mi traducción)

esas manifestaciones artísticas politizadas se perdía en la mera crítica por la crítica, obviando otros aspectos como la profundidad de análisis y la reflexión; llegando a avivar la situación de fragmentación que sufría la sociedad taiwanesa⁵¹. En los albores de la década de los noventa, la caída del poder del KMT sumada a la popularidad del DPP que abogaba por la independencia de la isla y por la construcción de una identidad de orientación taiwanesa, forjarían las controvertidas distinciones a las que ya nos hemos referido y que ahondaron nuevamente en la división de la población. Esta fragmentación podía apreciarse en aspectos tan cotidianos como optar por el empleo de la lengua china o el uso exclusivo del taiwanés, en función del contexto familiar de cada individuo, y que tenderían a radicalizarse a lo largo de la década de los noventa. En este sentido, Joyce Liu Chi-hui⁵², profesora en el Instituto de Investigación de Estudios socioculturales de la Universidad Nacional Chiao Tung de Taipei, recuerda que coincidiendo con las primeras elecciones democráticas se desató un extremismo a pie de calle. Había que elegir forzosamente entre ser chino o taiwanés⁵³. Precisamente como consecuencia de tal radicalismo, el nativismo cobró tanta fuerza e influencia que terminó por calar en casi todos los aspectos de la sociedad. La reivindicación de una identidad propia era otro de los asuntos que interesaban al Taller de Cultura Popular⁵⁴ (1987-1990), en el que participaba Chen por aquellos años y al que más tarde nos volveremos a referir. Chen terminaría por distanciarse del grupo ante el absurdo de la situación social generalizada y este radicalismo entorno al tema de la identidad, experimentando un gran escepticismo. En el año 1990 como consecuencia de los distintos posicionamientos internos en relación a la cuestión de la identidad china o taiwanesa, el Taller de Cultura Popular colapsó⁵⁵.

Desde finales de los años ochenta, podemos apreciar que el nativismo, paradójicamente nacido como alternativa al arte y la cultura oficial impuesta por el KMT, se convirtió en otra tendencia sociocultural dominante (*mainstream*) del que los artistas no podían escapar⁵⁴. Auspiciado por el nuevo gobierno sería el discurso principal de la crítica de arte especializada taiwanesa hasta que en 1997 apreciamos un desgaste de esta tendencia en favor de una internacionalización del arte de Taiwán⁵⁵. El nativismo convivirá con el caldo de cultivo interesado en hacer del arte taiwanés un arte global, que probable y parcialmente estaba en estrecha relación con las intenciones del

51 Véase ap. doc., entrevista 10.

52 Liu Chi-hui [Joyce], Entrevista con Susana Sanz, Café del Westin Hotel (Taipei), 18 de noviembre, 2007, véase ap. doc., entrevista 11.

53 Chen Chieh-jen, Entrevista con Susana Sanz, Estudio del artista (Taipei), 6 de noviembre, 2007, véase ap. doc., entrevista 2.

54 Sophie McIntyre, "Made in Taiwan: After the Political Art of the 1980s; What for the 1990s?" *Art AsiaPacific* 3, nº 3 (1996): 83.

55 Hsu, "Faces of Time," 18.

gobierno de aquellos años por convertir la causa taiwanesa en un asunto internacional. Es decir, catapultar o dar visibilidad al conflicto entre China y Taiwán en la escena y las instituciones internacionales: «En cualquier caso, el arte contemporáneo taiwanés se encuentra en una balanza que oscila entre el localismo y el internacionalismo, a caballo entre emerger de la tierra y la comunidad, y entrar en la sociedad global, o al menos, en las comunidades chinas o del este de Asia. Aquí, el término “internacional” ha adquirido nuevos significados, mientras que la definición de “local” ha cambiado también. Para hacerse a sí mismo “visible” en esta red, nuestras necesidades, poderosos puntos de contacto y organización, lo han convertido en una “industria”»⁵⁶.

Esta fiebre se tradujo en un interés creciente por todo lo llegado del extranjero en convivencia con el localismo extremo, que hacen de la situación del arte contemporáneo taiwanés un relato complejo, contradictorio, paradójico, carente de homogeneidad y alejado, por lo tanto, de un discurso monolítico. Como indica el artista y comisario de arte Manray Hsu^o, Taiwán en aquellos años se convirtió en un lugar fértil para la llegada de un gran número de tendencias artísticas y de pensamientos venidos de occidente, que se combinaban unos con otros conformando un mosaico de neomarxismo, posmodernismo, feminismo y poscolonialismo, así como de nativismo⁵⁷. Por ello, el panorama creativo de aquel momento resulta desordenado y caótico para los estudiosos, pero también para artistas cuyo posicionamiento es siempre crítico y complejo como es el caso de Chen.

A principios de los años noventa, la fórmula de entrada en Taiwán de teorías llegadas del extranjero fueron las traducciones de un gran número de textos occidentales. Como consecuencia de este furor intelectual llegado de occidente, estas ideas pretendían aplicarse a la situación de Taiwán por parte de los críticos locales. En este sentido, Cheng Huei-hua [Amy]^{o58} critica la posibilidad de aplicar las teorías de lo posmoderno

56 Huang Hai-ming y Shih Jui-jen, *La Biennale di Venezia: 48th Esposizione Internazionale d'Arte; Close to Open: Taiwanese Artists Exposed* (Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 1999), 21: “In any case, Taiwanese contemporary art is on a swing between localism and internationalism, between merging with the land and community and entering the global society, or at least, into the East Asian or the Chinese communities. Here, the term ‘international’ has acquired new meanings, while the definition of ‘local’ changed as well. In order to make itself ‘visible’ in this new network, our needs powerful interface and organization, which one turning it into an ‘industry’.” (Mi traducción)

57 Hsu, “Faces of Time,” 17.

58 Cheng Huei-hua, también llamada Amy Cheng, es crítica y comisaria independiente de arte, instalada en Vancouver y Taipei. Ha participado activamente como articulista de arte desde 1995. Entre 1997 y 1999 colaboró como conferenciante en el Departamento de inglés de la Universidad Católica de Fu-Jen^o en Taipei, al tiempo que trabajaba para la revista *CANS (Chinese Art News)*^o. Desde el año 2000 participa en las revistas especializadas *ARTCO. Modern Art* ^o y *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*. Además, ha organizado algunas exposiciones como *Estados alterados*^o (*Altered States*) en el Museo Nacional de Bellas Artes de Taiwán en Taipei^o (2006) en la que colaboró con Chen Chieh-jen. Fruto de este encuentro, a lo largo de los últimos años Amy Cheng ha trabajado para él como su intérprete en el extranjero, lo cual le ha permitido ser una de las máximas conocedoras de la obra del artista que nos ocupa. En este sentido, sus reflexiones constituyen un testimonio destacado en el desarrollo de la presente Tesis doctoral.

en un país que aún no ha asumido su modernización⁵⁹. Chen por su parte, se suma a estas críticas indicando que en el proceso de construcción de la historia del arte contemporáneo taiwanés se han asimilado modelos llegados de occidente cuyas raíces no estarían emparentadas con la coyuntura artística de Taiwán y que incluso, carecerían de términos cuya traducción fuera apropiada a las necesidades del arte taiwanés⁶⁰: «Incluso hay también una conciencia creciente de que estos modelos no pueden adecuarse a culturas emergentes que proceden de historias y de tradiciones artísticas radicalmente diferentes. ¿Qué sentido tiene, por ejemplo, teorizar sobre la posmodernidad en una cultura que ha tenido solamente la más tenue experiencia de la modernidad? [...] En ningún otro lugar estas cuestiones se ponen de relieve con tal profundidad como en el caso de Taiwán en la Edad Contemporánea, donde la identidad nacional ha sido ya socavada por una complicada historia de colonización, inmigración e intermitente ocupación por parte de otros poderes»⁶¹.

Esta carencia de adecuación en la traducción de conceptos artísticos, se puede apreciar a través de términos como *song* (*su*, en chino mandarín)^o que sirve para designar el arte y la cultura folclórica popular taiwanesa, rica en colores brillantes y en profusión de elementos. En inglés ha sido traducido indistintamente o amoldándose a los términos ingleses ya existentes: *gaudy* (chillón), *kitsch* (hortera, vulgar, ordinario) y *camp* (amanerado)⁶². A su vez, algunos de estos términos anglosajones de la teoría del arte contemporáneo han sido traducidos al chino simplemente a través de una transcripción fonética. Es decir, empleando caracteres chinos que tienen un sonido cercano a la pronunciación inglesa, aunque carecen de significado en chino. Éste es el caso de *gandi*^o que serviría para designar el término *gaudy*. Además, existe en la lengua china un término que no deriva de la transcripción fonética del inglés *kitsch*, sino del significado mismo del término. Se trata de *yansu*^o que se compone de dos caracteres, el primero puede traducirse como colorista, chillón, mientras que el segundo designa algo de carácter popular y un tanto vulgar. La unión de ambos términos se hace necesaria para aportar el sentido completo del término inglés.

Probablemente, esta labor de traducción y de adecuación a lo occidental, no pueda entenderse sin el milagro económico taiwanés, sin la presencia de un consumismo feroz

59 Véase ap. doc., entrevista 10.

60 Véase ap. doc., entrevista 1.

61 Heartney, "Report from Taiwan," 43: "Yet there is also growing awareness that these models may not suit cultures emerging from radically different histories and artistic traditions. What is the sense, for instance, of theorizing about postmodernism in a culture which has had only the most tenuous experience of modernism itself? ...Nowhere do these issues come into sharper focus than in contemporary Taiwan, where national identity has already been undermined by a complicated history of colonization, immigration and intermittent occupation by other powers." (Mi traducción)

62 Emilie Yueh-yu Yeh, "Camping Out with Tsai Ming-Liang," en *Taiwan Film Directors: A Treasure Island*, eds. Emilie Yueh-yu Yeh y Darrel William Davis (Nueva York: Columbia University Press, 2005), 217-248.

y sin una voluntad que equipara modernizarse con occidentalizarse a marchas forzadas. Así como sin la figura de los artistas, críticos de arte, comisarios y profesores de clase media que se formaron en los Estados Unidos o en Europa, regresando a Taiwán desde mediados de los años ochenta y en los primeros noventa⁶³. Además de sin la aparición de una red de instituciones artísticas, de los museos de arte contemporáneo con sus correspondientes exposiciones, las fundaciones y las galerías de arte que representan otro indicador de esta tendencia a caballo entre lo local y lo global.

Con respecto al Museo Nacional de Bellas Artes de Taiwán en Taipei, su fundación en 1983 supone un hito en el desarrollo del arte contemporáneo taiwanés. En origen, el museo no hizo más que representar la agenda política del KMT, aplicada al mundo de la cultura, para ofrecer un espejismo de libertad de expresión en las artes. Un fingido velo que terminó por derrumbarse ante el insalvable vacío existente entre el arte que se mostraba en sus salas, institucionalizado y grato al régimen, comparado con ese otro arte reivindicativo que brotaba en las calles de Taipei o en los espacios privados que pretendían huir de la censura. Su historia, por lo tanto, indica precisamente las idas y venidas en la instrumentalización política del arte en Taiwán, y por lo tanto de este proceso de internacionalización que, como hemos indicado, no pudo huir de la politización del momento: «[...] el TFAM ha jugado un papel importante en la internacionalización del arte taiwanés y en la importación del arte multimedia y de la instalación, que comenzó con el minimalismo. A principios de los años noventa, un gran número de artistas que estudiaron en Europa y en Norteamérica, regresaron y aceleraron ese proceso de internacionalización. Ya no sólo existía un “estilo internacional” altamente integrado y una estética importada del nomadismo posmoderno “pluralista e híbrido” que ayudó a diversificar el arte local. Obviamente, la condensación de “la identidad del arte taiwanés” podría haber estado comprometida si esto hubiera sucedido muy rápido y de un modo demasiado diversificado»⁶⁴.

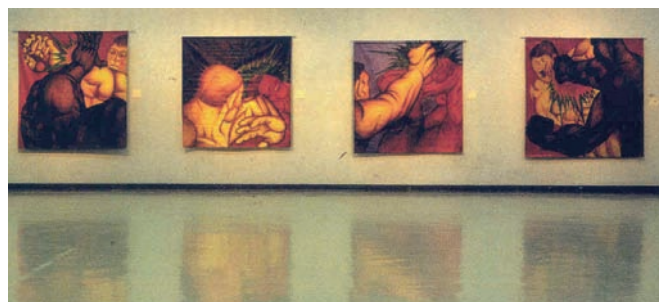
Pese a los intentos de absentismo político en las grandes exposiciones del museo por parte de algunos de sus directores, como es el caso del doctor Huang Kuang-nan^o, el museo y los eventos que éste albergaba terminaron por perder su interés, frente a los imparables movimientos artísticos que se sucedían de modo soterrado y *underground*⁶⁵.

63 Tsang, «Taiwán y Hong Kong», 372.

64 Huang Hai-ming, *Close to Open*, 20: “...the TFAM has played an important role in internationalizing Taiwanese art and importing multi-media and installation art, which began with minimalism. In the early 1990, a large number of artists studying in Europe and North America returned and accelerated the internationalization process. There was no longer a highly integrated ‘international style’ and the imported aesthetics of the postmodern nomadic ‘pluralism and hybridity’ would help diversify the local art. Of course, the condensation of ‘the identity of Taiwanese art’ may be compromised if this happened too fast and too diversified.” (Mi traducción)

65 Felix Schöber, “Taipei Fine Arts Museum: Scandals and Reform, or Twenty Years of Government Administered Art in Taiwan, 1984-2004,” *Yishu. Journal of Contemporary Chinese Art* 3, n° 4 (diciembre 2004): 14.

Hay que tener en cuenta que el Doctor Huang dirigió el museo entre 1986 y 1995, permitiendo la ampliación de una mayor libertad de expresión en las exposiciones experimentales (fig. 12) en la planta baja del museo, como ocurrió con *Cuatro eras*⁶⁶ (1991) de Wu Tien-chang (fig. 13): «Bajo la influencia de la fuerte tendencia no comercial de las instituciones culturales oficiales y del círculo de arte contemporáneo, así como de la falta de experiencia en la dirección de las galerías locales de arte contemporáneo; desde 1989, una proporción del 70% de las exposiciones de arte contemporáneo fueron llevadas a cabo en espacios alternativos destinados a los artistas, en consecuencia, esta situación dio origen a la preponderancia del arte de las instalaciones y del arte conceptual en los años noventa»⁶⁶.



12. Yang Mao-lin, Vista de la exposición individual *El comportamiento de un juego*, 1987, TFAM.

Sin duda alguna, la aparición de la Bienal de Arte de Taiwán, inicialmente denominada *Tendencias Contemporáneas en el Arte Chino*⁶⁷ (1984), que desde entonces ha tenido lugar cada dos años, con sede en el Museo Nacional de Bellas Artes en Taipei; también ha marcado ese paso del localismo al internacionalismo. Especialmente a través de dos momentos en la historia de las últimas dos décadas del arte taiwanés. En primer lugar cabría destacar la exposición del año 1996, que bajo el título *La búsqueda de la identidad*⁶⁸, pretendía reivindicar una identidad taiwanesa única e independiente de la cultura continental, anterior incluso a los primeros pobladores chinos: «Hubo varias exposiciones en 1990 y 1993, centradas en la autonomía cultural de Taiwán. En 1995, el DPP obtuvo el gobierno de la Ciudad de Taipei. En 1996, la primera bienal local mostró un énfasis en la identidad cultural de Taiwán (como rezaba su título *La búsqueda de la identidad*). La exposición incluía conscientemente la obra de artistas del sur, así como la de artistas aborígenes. En la documentación, la historia del arte de Taiwán se extendía en el tiempo hasta el “periodo prehistórico”, más que encargarse de los últimos trescientos años»⁶⁸.

66 Hu, *Post-Martial Law vs Post-'89*, 33: “Under the influences of the strong anti-commercialism of the official cultural institutions and the contemporary art circle, and the lack of experience in contemporary art management of local galleries, since 1989, a proportion of 70% of exhibitions of contemporary art were found in the alternative spaces offered to the artists, in turn, gave rise to the dominance of installation art and conceptual art in the 90s.” (Mi traducción)

67 Lee Yu-lin, ed., 1996. *Taipei Bienal: The Quest for Identity*, vols. 1 y 2 (Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 1996).

68 Huang Hai-ming, “The Shaping of the Contemporary Taiwanese Art World: A Review of Contemporary Taiwanese Art Events from the 1980s to the Present,” *Yishu. Journal of Contemporary Chinese Art* 2, n° 1 (marzo 2003): 52: “There were exhibitions in 1990 and 1993, which focused on the cultural autonomy of Taiwan. In 1995, the DPP took over the Taipei City Government. In 1996, the first local biennial demonstrated an emphasis on Taiwan’s cultural identity—as expressed in its title *The Quest for Identity*. This exhibition consciously included artists from the south as well as



13. Wu Tien-chang, Vista de la exposición individual de la serie de las *Cuatro eras*, 1991, TFAM.

formación japonesa, por primera vez designó la responsabilidad del mayor evento de arte de Taiwán a un solo comisario, Fumio Nanjo°. *El lugar del deseo*, la Bienal de Taipei de 1998, abogó por una radical internacionalización de la escena del arte local, invitando a acudir a Taiwán a todas las grandes estrellas del arte contemporáneo en Asia. Asimismo el TFAM intentó presionar para conseguir organizar exposiciones de arte taiwanés en el extranjero, también intentó establecer en Taipei una importante parada en la caravana del arte contemporáneo»⁶⁹. La presencia del director del Museo de Arte Mori de Tokyo°, Fumio Nanjo, como comisario encargado del evento, fue decisiva a la hora de orientar la bienal en los años siguientes. Su estrategia de invitar a artistas de países asiáticos serviría para establecer una red panasiática de arte que, a lo largo de la historia de la bienal terminaría por convertirse en una fructífera conexión internacional como demuestra la fórmula de comisariado conjunto⁷⁰. La estrategia de Fumio Nanjo, en primer lugar, facilitaría la comunicación y el acceso a la información sobre arte en el área asiática. Al tiempo que, en segundo lugar, afectaría a la temática y a las técnicas de los artistas de Taiwán, que a partir de 1999 se verían más integrados en el arte global. Por todo ello, nuevamente Taiwán verá como la vía hacia la modernización de su infraestructura artística pasaba por el papel de Japón como mediador entre Taiwán y la escena del arte internacional. Amy Cheng recuerda que el Museo de Bellas Artes de Taipei invitó a

indigenous artists. In the documentation, the history of Taiwanese art was extended to the 'prehistoric period' rather than covering the last three hundred years." (Mi traducción)

69 Schöber, "Taipei Fine Arts Museum," 22: "...Under Japan-educated Lin Manli, for the first time the responsibility for Taiwan's major art event was entrusted to a single curator, Fumio Nanjo. *The Site of Desire*, the Taipei Biennial of 1998, went for a radical internationalization of the local art scene, inviting all the big stars of contemporary Asian art to Taiwan. As the TFAM tried to push for Taiwanese art shows abroad, so also did it try to establish Taipei as an important stop for the contemporary art caravan." (Mi traducción)

70 Las bienales de Taipei del Museo de Bellas Artes de Taipei, entre 1998 y 2008 y sus correspondientes comisarios fueron:

- Bienal de Taipei 2000: *El cielo es el límite*°, organizada conjuntamente con Jerome Sans y Manray Hsu.

- Bienal de Taipei 2002: *Gran Teatro del mundo*°, comisariada por Bartomeu Mari y Jason Wang.

- Bienal de Taipei 2004: *¿Crees en la realidad?*°, a cargo de Amy Cheng y Barbara Vanderlinden.

- Bienal de Taipei de 2006: *Yoga sucio*°, comisariada por Dan Cameron y Wang Jun-jieh°.

- 6ª Bienal de Taipei (2008), comisariada por Manray Hsu y Vasif Kortun.

Fumio Nanjo a dar unas conferencias sobre la profesionalización del comisariado de exposiciones (1999); y sobre cuestiones tan básicas como qué significaba ser un *curator*, temas hasta entonces no planteados en el arte de Taiwán⁷¹.

Finalmente habría que recordar el papel de los espacios independientes de arte y de las galerías de arte en Taiwán en este proceso de internacionalización del arte. Los primeros años noventa no fueron sólo el punto de arranque de aquella alternativa *underground* que albergaría la planta baja del Museo de Bellas Artes de Taipei, como una especie de rara concesión a la libertad de expresión en el arte posterior a la ley marcial, sino que marcarían el inicio de la apertura de una serie de espacios alternativos de arte, gestionados únicamente por artistas y comisarios. Entre ellos, cabe destacar IT Park^o (1988) y aunque fundado tardíamente, VT ART Salon^o (2006).

Con respecto al mercado del arte en Taiwán, Joanne Huang Chi-wen^o, propietaria de Chi-wen Gallery^{o72} (Taipei), que representa parte de la obra de Chen, recuerda que al producirse el levantamiento de la ley marcial surgieron muchas galerías de arte privadas como la Galería Impresión^o (1987) o la Galería Lin & Keng^o (1992). Esto provocó a su vez el nacimiento de un coleccionismo local y asiático que desde los años ochenta y noventa ha supuesto un auténtico salvavidas para el mantenimiento de estos espacios artísticos privados, incluso en los momentos de mayor crisis económica o cuando la burbuja del mercado del arte chino continental emergió con mayor fuerza, especialmente entre los años 1999 y 2000⁷³.

En definitiva, estos aspectos han configurado un arte en continuo diálogo entre la identidad local y los fenómenos globales. Una característica que se puede apreciar también en el trabajo de Chen cuya obra, internacionalmente reconocida, le ha convertido en el artista taiwanés más involucrado y solicitado en el mercado, las ferias y bienales de arte de todo el mundo.

71 Véase ap. doc., entrevista 10.

72 La galería Chi-wen fue fundada por la galerista Huang Chi-wen (Joanne Huang) en julio del año 2004. Originalmente bajo el nombre Taipei MOMA, en enero de 2006 pasaría a llamarse como la propia galerista, convirtiéndose en una de las galerías de arte más importantes de Taipei a la hora de representar la obra de artistas centrados en el videoarte y la fotografía. Entre los que destaca Chen Chieh-jen, Hung Tung-lu^o o Yao Jui-chung.

73 Huang Chi-wen [Joanne], Entrevista con Susana Sanz, Chi-wen Gallery (Taipei), 24 de noviembre, 2007, véase ap. doc., entrevista 12.

4 Tierra Viva: del arte alternativo al refugio interior.

En el año 1986, la atmósfera estaba repleta de olores y de ruidos. En las esquinas de las calles se podía oír el cambio y la excitación revolucionaria. Los ecos de las carreras en las manifestaciones de los movimientos sociales se habían instalado en el rumor de la vida cotidiana de los taiwaneses. Mientras Wu Tien-chang colaboraba diseñando portadas de revistas del *tangwai*, Chen y otros amigos suyos como Lin Chu y Kao Chung-li⁷⁴, formaron un grupúsculo desorganizado y heterogéneo de artistas alternativos llamado Tierra Viva⁷⁵. El nombre de este grupo⁷⁶ fue tomado de un fragmento del Libro de las zonas interiores del clásico chino, el *Libro de los Montes y los Mares*⁷⁷: «Cuando hubo ingentes e imparables inundaciones y el agua llegaba hasta el Cielo, Gun sin haber recibido tal orden, se hizo con un poco de *xirang* de los emperadores del Cielo para detener los desbordamientos, lo cual encendió la ira de estos de tal modo que mandaron a Zhurong que le diera muerte en la zona sin cultivos del monte Yu. Ya muerto, Gun [que era varón] dio a luz a Yu, a quien los emperadores del Cielo ordenaron librar del peligro al mundo usando tierra para contener y controlar los desbordamientos»⁷⁷.

Este grupo es para muchos artistas taiwaneses jóvenes una auténtica leyenda, a veces exagerada, que envuelve con su halo mítico y pionero los pasos de sus miembros. Lin Chu confiesa que Tierra Viva representa un momento temprano en la carrera artística de todos ellos, un instante patrimonio de la juventud en el que toda la energía de la inexperiencia y del idealismo les envolvía con el propósito único de crear un arte nuevo hasta entonces en Taiwán. Eran como una especie de guerrilla, sin conciencia real de grupo artístico, conformada por artistas que iban a tientas por el sendero del arte, con la sensación que sólo imprime la frescura de la juventud, como denotan las palabras de su manifiesto fundacional fechado en abril de 1986:

74 Kao Chung-li ha sabido combinar su paso por Tierra Viva con su labor como fotógrafo profesional. En sus orígenes filmó varias películas en 8 mm y tomó fotografías en blanco y negro. Desde el año 1984 ha recogido diversos premios, entre los que cabe destacar el Premio Cosecha de Oro del cine (*Golden Harvest Cinema Awards*) en la categoría de cine experimental, animación y documental.

75 Hemos traducido el nombre chino del grupo *Xirang* a partir de la traducción al inglés *Living Clay*. Sin embargo, es conveniente aclarar que este término es difícil de traducir puesto que posee connotaciones mitológicas al aparecer mencionada en *El libro de los montes y los mares*.

76 Yao Jui-chung, ed., *Performance Art in Taiwan*, 1978-2004 (Taipei: Yuan-Liou, 2005), 37: “洪水滔天，竊帝之息壤，以洪水不待帝命。帝令祝融殺于羽校，復生禹。帝乃命禹卒布土，以定九州島。” Véase la traducción de este fragmento al castellano en Gabriel García-Noblejas Sánchez-Cendal y Yao Ning, eds., *Libro de los montes y de los mares: cosmografía y mitología de la China Antigua* (Madrid: Miraguano, 2000), 247-248.

77 Gabriel García-Noblejas Sánchez-Cendal y Yao Ning, eds., *Libro de los montes y de los mares: cosmografía y mitología de la China Antigua* (Madrid: Miraguano, 2000), 247-248.

«Tierra Viva es la tierra que hay bajo mis pies, bajo tus pies.

Tierra Viva es el comienzo de mi rebelión, de tu rebelión.

Tierra Viva es el inicio de mi continuación, de la tuya.

Tierra Viva es mi romanticismo y es también el tuyo»⁷⁸.

Para Lin Chu, Tierra Viva es como una infancia no fenecida y eterna, puesto que sus miembros siguen manteniendo unos lazos de amistad muy fuertes fraguados en un momento decisivo de sus vidas en el que sus intereses eran muy similares. Nunca hubo una disolución oficial, simplemente los años transcurrieron y cada uno de aquellos artistas evolucionó de forma independiente, sin olvidar jamás esa especie de infancia artística compartida⁷⁹. Todo empezó cuando Lin Chu puso un anuncio por palabras en un periódico buscando a artistas con los que organizar una exposición, la casualidad quiso que Chen respondiera a este llamamiento que tendría como fruto algunas exposiciones conjuntas en espacios alternativos. La primera de todas ellas tuvo lugar en 1986 en un apartamento vacío en Taipei, un gesto espontáneo que daría rienda suelta a todo un movimiento de exposiciones, *performances* o *happenings* desarrollado de modo paralelo y ajeno a los espacios artísticos oficiales. Para la segunda (1988) y tercera (1991) exposición, los artistas optarían por espacios abandonados como las fábricas que pueblan la periferia de Taipei.

Casualmente estos escenarios ruinosos, vacíos, repletos de memoria y melancolía que respondían al palimpsesto arquitectónico impreso en la tierra de la isla por la continua colonización, serían los posteriores protagonistas de la obra de Chen, una vez ya dedicado al videoarte. Tuvieron que transcurrir diez años hasta que Tierra Viva encerrara toda aquella creatividad natural bajo los muros de una galería de arte en una cuarta (1996) y quinta (1999) muestra del grupo, y en cierto modo asesinara aquel carácter *underground* y esa frescura que había abanderado desde su fundación⁸⁰.

Ya hemos indicado que el tema de la identidad taiwanesa fue un tabú impronunciable hasta finales de los años setenta, cada alusión por mera que ésta fuera, a la independencia era penada con la cárcel⁸¹. Por ello, en los años inmediatamente posteriores al levantamiento de la ley marcial, el silencio más asfixiante de los medios de comunicación y de las historias personales habían cedido paso al ruido ensordecedor,

⁷⁸ Yao, *Performance Art in Taiwan*, 39: “息壤是你我脚下的土地。/息壤是你我叛逆的開始。/息壤是你我延續的開始。/息壤是你我的浪漫。” (Mi traducción)

⁷⁹ Lin Chu, Conversación con Susana Sanz, Casa y estudio del artista (Taipei), 4 de agosto de 2008, véase ap. doc., entrevista 15.

⁸⁰ Tim Lin y Tina Keng, eds, *Living Clay 5* (Taipei: Lin & Keng Gallery, 1999), 1.

⁸¹ Reynaud, *City of Sadness*, 19.

a un vómito incesante de palabras, al relato sin puntos ni comas del mudo que descubre, de la noche a la mañana, que ha recuperado la capacidad del habla⁸²:

«Tierra Viva sólo tuvo una exposición en el periodo de la ley marcial. Nuestra situación era muy complicada, en el momento en el que quisimos hacer algo se produjo el levantamiento de la ley marcial. Era cuando Wu Tien-chang estaba más involucrado en política, pero como nosotros entramos en contacto con la política más tempranamente, también empezamos a interrogarnos antes sobre estas cuestiones. Primero, la ley marcial ya había terminado pero, ¿finalmente habíamos alcanzado una reflexión profunda sobre su naturaleza? En segundo lugar, después de la ley marcial ¿cuál era el sistema político que se había alcanzado? Inmediatamente, algunas personas empezaron a obsesionarse con el Incidente 2.28, algunos intentaron que Tierra Viva hiciera una exposición sobre este tema; no aceptamos. Pero no podemos decir que tuviéramos un problema con el tema, sino que nosotros aún no sabíamos cómo afrontarlo y considerarlo. Desde el final de la ley marcial hasta principios de los años noventa, la discusión sobre el arte y la política tuvo su momento más álgido, nosotros pensamos que debíamos comprender el problema de este tema de discusión, en lugar de ir provocando agitación política»⁸³.

Las palabras del artista anuncian que a pesar de la efervescencia creativa del panorama artístico y social de aquellos años posteriores a 1987, él decidió retirarse (1988-1995) de la escena artística pública para poder reflexionar con calma sobre sí mismo y sobre su obra; para intentar escuchar el silencio en mitad del estruendo de la batalla y captar los perfiles inquietos de una sociedad convulsa. La sociedad taiwanesa de aquella época había cambiado muy rápidamente y no quedaba espacio para pensar sobre todos estos cambios y su significado. Chen decidió construir ese espacio por sí mismo, en lugar de crear compulsivamente. Con todos esos cambios, era extremadamente difícil darse cuenta de cuál era el meollo del problema social y cultural del momento, por lo que regresó a los lugares donde había vivido en la infancia. En 1995, visitó diariamente la vieja casa familiar, el cementerio y la prisión militar; cada día reflexionaba sobre sus primeros recuerdos y el significado de esos lugares para él, para su familia⁸⁴. Ante esta

82 Hu, *Post-Martial Law vs Post-'89*, 48.

83 Véase ap. doc., entrevista 8: “「息壤」只有在戒嚴時期辦過一次。我們的立場很尷尬，就在真正要作什麼的時候就解嚴了。這時候正是吳天章比較熱衷政治的時候，但因為我們接觸政治的時間比較早，所以也較早反省這些問題。第一個，已經解嚴了，我們到底有沒有總結性的思考。第二個是解嚴之後，所謂的政治體系到底是什麼？當時有些人開始熱衷「二二八」，有人找「息壤」辦「二二八」的展覽，我們拒絕了。但不是說題材的問題，而是我們到底應該怎麼看、怎麼去想這個問題。從解嚴到九零年代初，藝術界正熱於政治議題時，我們認為應該理解議題之外的問題，而不是去搶政治風潮。” (Mi traducción)

84 Véase ap. doc., entrevista 2.

situación de excitación política y creativa, Chen hizo simplemente lo que consideraba más honesto, es decir, regresar a los lugares donde todo había empezado, rebuscando en la memoria, sacando a la superficie una historia reescrita con imágenes recolectadas en el recuerdo. Para Joyce Liu, es precisamente la recuperación de la experiencia vital de los primigenios lugares en los que habitaba la memoria de Chen, el elemento que articula su trabajo desde 1996⁸⁵.

Sólo esporádicamente Chen combinó sus individuales investigaciones artísticas con su colaboración con Tierra Viva: «Entre medias, ocasionalmente pintaba pero siempre dejaba las obras incompletas. Creo que me sentía perplejo, me parecía que ninguna de aquellas obras estaban bien hechas, pero tampoco sabía cómo hacerlas»⁸⁶. Por lo tanto, sus ocho años de retiro de la vida artística pública constituyen un momento de introspección que nació en buena parte de un fuerte inconformismo contra la calidad de su propia obra. El propio artista se refiere a este periodo como una especie de trance en el que se vio sumido⁸⁷, usando un término al que su obra posterior se referirá una y otra vez. Pero también por la necesidad de reflexionar sobre todo lo acontecido en aquellos años de transformación sociopolítica, que llevó al artista a sentirse fuera de lugar y perdido en mitad de esa fiebre política que convirtió el arte de aquellos días en marioneta del gobierno pro independentista taiwanés. En este mismo sentido el autor Chen Hong-xing^o considera que este periodo de retiro público encuentra su explicación en la autorreflexión del artista acerca del grado de libertad de su trabajo, pero también en las reivindicaciones del arte taiwanés en general⁸⁸.

Debemos de hacer dos puntualizaciones sobre este periodo de la vida del artista. En primer lugar, no debemos pensar que se trató de un periodo en blanco, si bien es cierto que los materiales existentes sobre esta época son más bien escasos, como indica Hu Yong-fen^o al intentar interrogarse sobre cómo influyó ese periodo en la obra posterior del artista⁸⁹. En este mismo sentido, a lo largo de la presente investigación hemos podido constatar que el propio artista ha eludido remitir información y materiales visuales sobre su obra anterior al 1996. Tampoco en las entrevistas realizadas ahonda en los detalles de ese periodo de casi diez años. Lo cual no es sólo respetable sino también comprensible ya que precisamente existieron fuertes condicionantes que le impidieron ser más

85 Véase ap. doc., entrevista 11.

86 Véase ap. doc., entrevista 8: “我中間偶爾有畫畫，但總是沒有完成。我覺得很困惑，覺得很多都是不對的，但又不知道該怎么作。” (Mi traducción)

87 You Wei, [Permítame entrar en estado de trance: escritos de Chen Chieh-jen], *ARTCO*, n° 159 (diciembre 2005): 156.

88 Chen Hong-xing, [La reconstrucción de las series fotográficas tras la pérdida del habla. La búsqueda histórica del vocabulario artístico de Chen Chieh-jen], *ARTCO*, n° 103 (abril 2001): 76.

89 Hu Yong-fen, [La inconsciencia razonable y la crueldad poética. Una mirada sobre cómo mira Chen Chieh-jen], *Modern Art*, n° 104 (octubre 2002): 51.

prolífico en esos años. Son precisamente estos condicionantes los que nos conducen a una segunda e importante matización. Durante esos años Chen enfermó y es sabido que sufrió de fuertes depresiones. Por lo tanto, este cese en su producción no tiene sólo como explicación la autoexigencia artística sino que posee grandes implicaciones vitales.

Así, transcurrieron ocho años hasta que ese largo proceso reflexivo y creativo iniciado a finales de los años ochenta culminó en su primera serie fotográfica, el antecedente inmediato de su ulterior carrera como videoartista. *Sublevación en el alma y el cuerpo 1900-1999*⁹⁰ (*Revolt in the Soul & Body 1900-1999*, realizada entre 1996 y 1999) es un proyecto con el que pretendía sacar a la luz su propia identidad, tras tantos años de reflexión, superponiendo dos dimensiones, la personal o individual frente a la colectiva. Por lo tanto, con esta obra deseaba rastrear una genealogía propia sepultada en el lodo del discurso histórico oficial e impuesto por el poder. El punto del que parte esta serie de fotografías sería el cuerpo, entendido como receptáculo de los avatares históricos, de las idas y venidas del poder.

En lo referente al uso del cuerpo por parte del arte contemporáneo taiwanés, éste es uno de sus temas principales entorno al cual ha girado la obra de sus artistas, así como su interpretación por parte de los expertos locales. Para Amy Cheng la ley marcial es el tema determinante del arte contemporáneo taiwanés y es el aspecto que moldeará la obra de Chen en su relación con el cuerpo. Aunque perteneciente a una generación posterior a la de éste, ella también creció en el mismo ambiente represivo del que recuerda que la población estaba uniformada y homogeneizada, tanto en su forma de vestir como a la hora de comportarse⁹⁰. Igualmente, los artistas taiwaneses estaban oprimidos por la ley marcial y por la fuerte influencia de la educación tradicional confuciana, cuyas ideas condenaban todo aquello relacionado con el cuerpo desde un punto de vista sexual: «La construcción estatal del Partido Nacionalista y su exhortación a la tradición confuciana se tradujeron en inversiones masivas en educación pública y en el adoctrinamiento de la población a través del trabajo de diversas organizaciones como los Cuerpos de la Juventud China y los medios de comunicación. Además, el chino septentrional se impuso como lengua nacional común y se exigió su utilización en público. Los cimientos de una identidad común se asentaban sobre la base del atrincheramiento del partido-Estado del Guomintang [Kuomintang]»⁹¹. También otras formas de expresión, como por ejemplo los medios de comunicación, la prensa y las instituciones artísticas, se encontraban bajo el control estricto del poder político⁹². De modo que el propio cuerpo parecía ser el único instrumento de expresión que les pertenecía a los jóvenes artistas taiwaneses en los años

⁹⁰ Véase ap. doc., entrevista 10.

⁹¹ Tsang, «Taiwán y Hong Kong», 365.

⁹² Tien, *The Great Transition*, 195-215.

setenta y ochenta⁹³, que no dudarían en usarlo como el arma principal en este proceso de construcción de su identidad cultural. Por lo tanto, durante los años de la ley marcial, el cuerpo a través del desnudo en el arte y la sexualidad pasó de ser uno de los objetivos de la censura a un instrumento de emancipación política y a una herramienta usada en la construcción de los diferentes aspectos de la identidad local taiwanesa, ya fuera a través de la literatura, el teatro o la *performance*. Muchos artistas usarían su cuerpo para manifestar su postura sociopolítica o su identidad personal, como en el caso de Chen Chieh-jen. El uso del cuerpo como estrategia artística reivindicativa de otras cuestiones profundas es propio del arte de los llamados márgenes, siendo empleado en otras muchas y distantes latitudes. Cabe destacar el ejemplo de los artistas contemporáneos de China continental que han utilizado el cuerpo humano como fuente de búsqueda personal⁹⁴, aunque con algunos años de diferencia con respecto al arte contemporáneo de Taiwán (fig. 14).

Para investigar los estigmas dejados por el poder del colonialismo y de la ley marcial en el cuerpo, Chen usó la mutilación como fórmula estética de su obra, lo que también serviría a otros artistas taiwaneses como Lin Chu. De hecho, la obra de Lin Chu y Chen Chieh-jen a lo largo de los años noventa parecería estar en continuo diálogo, reforzando la teoría del primero sobre los miembros del grupo Tierra Viva (fig. 15) que se sirvieron de éste como de un modo de aprendizaje, de crecimiento artístico colectivo continuado, más allá del tiempo. Esta relación de la obra de ambos artistas se aprecia en las imágenes macabras de cuerpos fragmentados y mutilados, que como sucediera también en el caso de otros artistas taiwaneses tales como Wu Tien-chang, constituirán el meollo estético de su obra visual: «La serie de pinturas lineales de realismo mágico, [de Lin Chu] realizadas con pincel y tinta constituyen un perfecto diálogo con el último trabajo de Chen Chien-jen, una serie de imágenes computerizadas en blanco y negro. Chen comenzó con creaciones ritualistas de ensamblaje artístico evolucionando hacia la *performance* corporal y los dibujos de mundos similares al purgatorio, comenzando, en 1996 a desarrollar gradualmente sus diseños por ordenador que combinan fotografías históricas con autorretratos. Creando así un sendero estético, al mismo tiempo sublime y patético»⁹⁵ (figs. 16, 17).

Las pinturas de Chen realizadas ocasionalmente en los primeros años noventa

93 Véase ap. doc., entrevista 15.

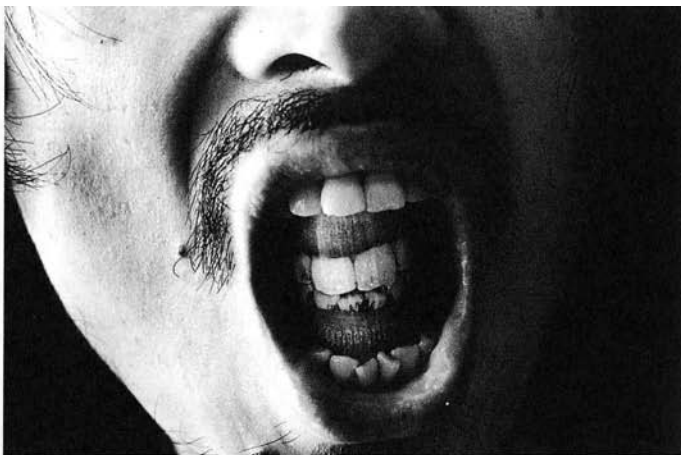
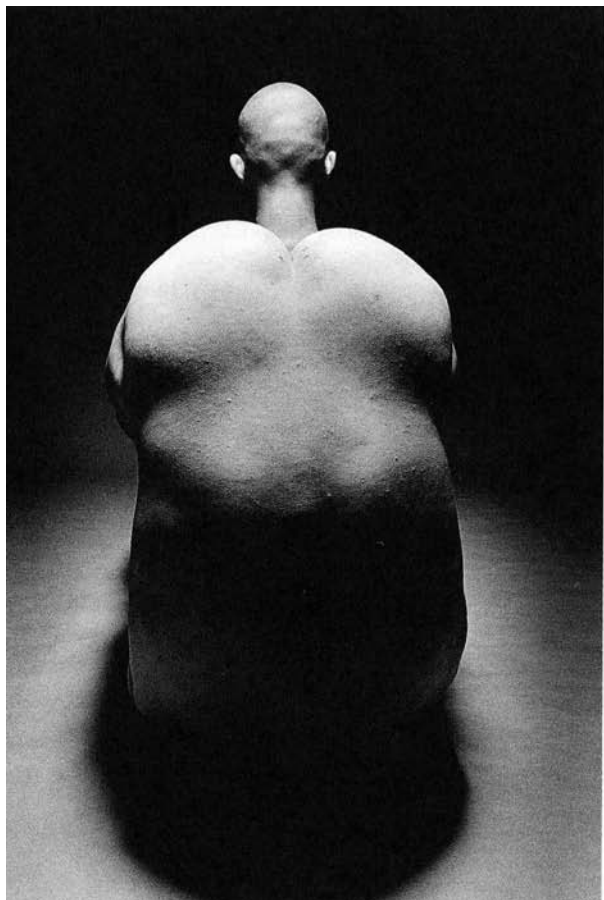
94 Susana Iturrioz, *Zhu yi! Fotografía actual en China* (Vitoria-Gasteiz: Lunwerk, 2007), 97.

95 Lin y Keng, *Living Clay* 5, 3-4: "...Lin Ju's [Chu] magic-realistic brush-and-ink linear series forms a perfect dialogue with Chen Chieh-jen's latest work in computerized black-and-white images. Chen started with ritualistic creations of assemblage art, moved on to body performances and hand-drawn this-worldly purgatories, and, starting 1996, gradually developed his computer graphics that combine historic photos with portrayals of the self. He has thus blazed an aesthetic trail, one that is at once sublime and pathetic." (Mi traducción)

14. Rong Rong, '1994, No 70', 1994, 59.7 x 77 cm, fotografía.



15. Kao Chung-li, *Cuerpo humano*, 1986-1994, serie fotográfica en blanco y negro, colección del artista.





16. Lin Chu, *Larga Marcha en la luz de la Luna*, 1999, tinta sobre lienzo, 162 x 240 cm, Colección Lin & Keng Gallery.

17. Chen Chieh-jen, *En el Camino a la ciudad enajenada*, 1999, fotografía digital en blanco y negro, 225 x 300 cm, Colección Main Trend Gallery.



representan seres monstruosos mutilándose a sí mismos, infligiéndose terribles torturas como si el pincel del artista fuera el cuchillo de carnicero del relato del padre de Lin Chu narrado por el propio Chen: «En una ocasión me encontré al padre de Lin Chu en su estudio. En la mesa junto a la ventana, estuve sentado charlando con padre e hijo. El viejo Lin habló de su pasado, y de cómo recientemente había enterrado a su cuchillo de carnicero en el mar, aquél que había provocado la muerte de miles de cerdos. El delgado filo de aquel cuchillo causó muerte al tiempo que sustento para la vida, dibujando una delgada línea entre la vida y la muerte, entre la desmembración y la ingestión. El ritual del entierro del cuchillo debió de tener un significado más sutil para su hijo. Éste posee la destreza de su padre con el cuchillo, aunque para él, el pincel del pintor produce diferentes alegrías y penas»⁹⁶. Sin embargo, no debemos olvidar que lo abyecto constituye toda una tendencia artística que azotó los mercados y exposiciones internacionales del arte, alcanzando su punto álgido con la exposición *Arte abyecto. Repulsión y deseo en el arte americano (Abject art. Repulsion and Desire in American Art, 1993)* del Museo Whitney de Nueva York⁹⁷.

La mutilación del cuerpo llegó a convertirse en *leitmotif* del trabajo de Chen y en ello probablemente tenga mucho que ver su enfermedad y su historia personal. Como analizaremos a lo largo de este estudio, en su trabajo la mutilación es empleada como una estrategia de representación del cuerpo como metáfora de la historia de violencia a la que la sociedad taiwanesa se ha visto sometida. La mutilación no sólo será el símbolo de los rastros dejados en forma de heridas por la historia oficial en el cuerpo de la sociedad, en su propio cuerpo, sino que también servirá para sacar a la luz aquellos miembros que precisamente habían sido amputados por la censura, la represión y el olvido, o que sencillamente estaban ausentes.

96 Chen Chieh-jen, "Sighted Flesh: About Lin Ju and his Painting" en *The Sighted Flesh, Lin Ju*, ed., Odile Chen (Taipei: Lin & Keng Gallery, 1997), 63: "Once I met Lin Ju's [Chu] father in his studio. At the desk by the window I sat talking with father and son. The elder Lin told of his past, of how he recently gave a sea burial to his butcher's knife, the one that took the lives of thousands of pigs. The thin blade of that knife brought death and also brought sustenance for life, drawing a thin line between life and death, between dismemberment and ingestion. The ritual of knife-burial must have had more subtle significance for the elder Lin. The younger Lin has the dexterity of his father with the knife, though for him the different instrument of the painter's brush yields different joys and sorrows." (Mi traducción)

97 María Cunillera, «Negarse a mirar: lo abyecto», en *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*, ed. Aurora Fernández Polanco (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007), 124.

Capítulo 1

Sublevación en el alma y el cuerpo
**1900-1999: una arqueología fotográfica
de la memoria.**

«Las historias que me preocupan son aquellas eliminadas, las historias que han quedado fuera de la Historia, aquellas escondidas en la densa niebla de la afasia, las que existen en nuestro lenguaje y en nuestro cuerpo, en nuestro deseo y sentido del gusto».
(Chen Chieh-jen)*

1. 1. La importancia de los recuerdos en la obra de Chen Chieh-jen.

Transcurrieron ocho años hasta que ese largo proceso reflexivo y creativo que Chen iniciara desde finales de los años ochenta culminara en su primera serie fotográfica, el antecedente inmediato de su ulterior carrera como videoartista. *Sublevación en el alma y el cuerpo 1900-1999* (1996-1999) es un proyecto con el que Chen pretendía sacar a la luz su propia identidad, superponiendo dos dimensiones, la personal o individual, frente a la colectiva. Es decir, uno de sus principales objetivos era encontrar las huellas de sí mismo ocultas en el relato que las redes de poder (ya fueran los colonizadores o el gobierno del KMT) habían entretejido a lo largo de siglos. Este relato sesgado había determinado una forma de ser y de ver al otro; de que el otro se comprendiera y asumiera a sí mismo.

Esta labor casi arqueológica condujo a Chen Chieh-jen a convertirse en un etnógrafo del olvido y del silencio. Para ello, a lo largo del año 1995 visitó casi diariamente cada recoveco polvoriento de su antiguo barrio, desde la fábrica hasta las barracas donde malvivían los soldados del KMT, pasando por la prisión militar. De niño Chen solía jugar junto a los muros de aquella cárcel para prisioneros políticos, ajeno al sufrimiento que contenía aquel lugar y al régimen represivo que existía en Taiwán: «Cuando estaba en el tercer curso de la escuela, de repente un profesor desapareció (a causa del “Terror Blanco”). Ante este tipo de situaciones, “yo nunca sabía qué había ocurrido”, para mí los hechos del pasado tienen un significado, están repletos de imaginación y experiencias»¹.

El artista se interrogó a sí mismo sobre qué sentido tenía que en aquel lugar existiera una prisión política, una fábrica de armamento avivada por la tensión de la

* “About the Form of my Works: 1990-1999. Revolt in the Soul & Body 1,” *ASA Magazine* 2, <http://www.asa.de/magazine/iss2/3chen.htm> (última consulta 16 de agosto 2010).

¹ Véase ap. doc., entrevista 8: “或是三年級有一個男老師突然失蹤了(因為白色恐怖)。這種「我總是不知道怎么了」但對我來說是有意義的往事，對我而言充滿各種想象力與經驗。” (Mi traducción)

guerra fría, y lo más importante, por qué él y su familia habían habitado en »un sitio como aquél. Esta arqueología de los recuerdos le embarcó en un viaje de ida y vuelta, del exterior al interior, de los paseos por el transformado barrio donde vivió a los recuerdos e imágenes confusas que acudían en desorden a su mente:

«Mi perplejidad tenía muchas capas, como mis amigos estaban muy ocupados, yo cada vez sabía menos qué es lo que debía hacer, finalmente empecé a distanciarme, pero eso no significa que estuviera en contra, sino que no había encontrado mi lugar. Entonces estuve unos siete u ocho años leyendo, casi todos eran libros de historia, relatos de la Guerra civil china entre nacionales y comunistas, empleé mucho tiempo en leer sobre este tipo de temas. Un día, parece que comprendí. Poco a poco, había alcanzado los treinta y seis años de edad. Sabía que debía regresar, comenzar a partir de mi experiencia vital personal. Estuve dándole vueltas, desde cuál era la impresión inicial que tenemos al tomar una fotografía, pasando por la experiencia que supone ver una película o el por qué de mi trabajo en la empresa de dibujos animados. [...] Un día, regresé en coche a mi barrio, empecé a pensar poco a poco en mi propia situación, y a recordar con claridad el transcurso de mis propias etapas»².

A través de sus limitadas incursiones artísticas en aquellos años con obras como *Acerca de los años cincuenta* (1991), realizada con motivo de la Tercera Exposición de Tierra Viva³, podemos apreciar las primeras reflexiones sobre el recuerdo en su obra. Sin embargo, no será hasta su primera serie fotográfica cuando decidió desarrollar esta idea por completo, en un momento que resulta significativo por coincidir con el principio del fin de la excitación del nativismo más rabioso de los años noventa. El instante de calma inmediatamente después de la tormenta, el momento del silencio y de la reflexión sobre la identidad colectiva taiwanesa y el lugar que ocupaba en ella la propia identidad personal.

Al evocar las primeras imágenes que albergaba su recuerdo, el artista pensó en las fotografías que guardaba su padre en una vieja caja. Por algún motivo, el padre se deshizo de aquellas imágenes de sus años de soldado del KMT en China y

² Ibid.: “我的困惑很多面，而他們就去忙他們的，我也越來越不知道該怎麼辦，所以後來跟他們有點疏離；但并不是反對，是我找不到一個位置。那七、八年我幾乎都在看書，不過都是歷史書，像是國共內戰，用很長的時間反復讀這些東西。就是某一天，我好像懂了什麼。很慢，那時我已經三十六歲。我知道我應該要回去，從自己的生命經驗開始。一環一環，從印象中最初攝影是什麼東西、看到電影是什麼經驗、我為什麼到宏廣卡通公司加工。…有一天，我騎車回眷村，開始慢慢想所有的事情，想清楚成長歷程的所有階段。” (Mi traducción)

³ Wang, Mo-lin, [El nuevo historicismo del arte de vanguardia de Taiwán: la Tercera Exposición de Tierra Viva], *Hsiung Shih Art Monthly*, n° 253 (marzo 1992): 87.

posteriormente sirviendo en Kinmen⁴. Sin sospechar que muchos años más tarde su hijo evocaría aquellas fotografías ya desaparecidas en su trabajo como videoartista⁵: «Tengo un recuerdo muy profundo de aquellas imágenes. Un día, de repente las recordé y pregunté a mi padre por ellas, pero él me dijo que hacía mucho tiempo que las había destruido [...] Siendo niño al ver esas fotografías, lo que más me había impresionado era que los soldados que aparecían en las fotografías vestían con pantalones cortos de colores, estaban a la orilla del mar y en el fondo se podían ver soldados haciendo entrenamientos militares; por lo tanto eran unos pantalones cortos especiales de las fuerzas armadas. Debían de ser unas diez o veinte fotografías en total»⁶. Otro de esos recuerdos anecdóticos hecho imágenes que Chen atesora sobre los años de la ley marcial son las primeras fotografías que vio cuando aún era un escolar. Eran imágenes de propaganda que el KMT difundía en las escuelas para aleccionar a los niños sobre el denominado «enemigo comunista», y que constituyen un testimonio de la coyuntura histórica que experimentaba Taiwán por aquel entonces:

«Desde 1949 hasta la caída de la Banda de los Cuatro^o en 1976, el enemigo externo de Taiwán fue el gobierno comunista de la República Popular China (RPC). Mientras el gobierno de la RPC amenazaba con invadir la República de China entre 1949 y 1951, estos esfuerzos fueron aplastados. Los intentos posteriores por desestabilizar al gobierno de la República de China con bombardeos aéreos en 1958 no tuvieron éxito. Hubo graves tensiones militares en las primeras fases de la Guerra de Vietnam, especialmente cuando parecía que Taiwán podía estar más activamente involucrado en la guerra. Esta amenaza externa y la correspondiente amenaza de “agresión” de la República de China contra la RPC fue modificada por la interposición de la Séptima Flota de los Estados Unidos desde 1950 hasta 1970»⁷.

4 Véase ap. doc., entrevista 8.

5 Véase *Las Fronteras del Imperio II. Empresa Occidental* (2010), capítulo 4.

6 Véase ap. doc., entrevista 8: “記憶很深刻。我有一天突然想到、跟他要，但他說早就全毀了。… 小時候印象最深就是他們穿着迷彩短褲，在海邊、背景有很多正在訓練的阿兵哥；就是穿着迷彩短褲的特種部隊。（照片）總共應該有十幾二十張。” (Mi traducción)

7 John Clark, “Painting in Taiwan after 1945: A Political and Economic Background,” en *Yishu. Journal of Contemporary Chinese Art* 2, nº 1 (marzo 2003): 63: “From 1949 until the fall of the Gang of Four in 1976, the external enemy of Taiwan was the communist government of the People’s Republic of China. While the P.R.C. government threatened to invade and tried to subvert the R.O.C. between 1949 and 1951, these efforts were ruthlessly crushed. Later efforts to de-stabilize the R.O.C. government by aerial bombardment of offshore islands in 1958 was unsuccessful. There were severe military tensions at the early stages of the Vietnam War, particularly when it seemed Taiwan might be more actively involved. This external threat and the corresponding threat of R.O.C. ‘agression’ against the P.R.C. were modified by the inter-position of the United States’ Seventh Fleet Taiwan patrol from 1950 to 1970.” (Mi traducción)

Desde su perspectiva infantil, esas fotografías de propaganda que más tarde inspirarían su obra como fotógrafo, tenían un gran tamaño. En realidad se trataba de imágenes con una cierta deficiencia técnica, puesto que tenían demasiado grano. Parecía como si las escenas que representaban estuvieran envueltas en una espesa niebla que desfiguraba los contornos e impedía contemplar la escena con claridad⁸. Esta peculiaridad estética de aquellas fotografías sería decisiva en la creación de su primera serie fotográfica en blanco y negro, claramente inspirada en las imágenes de sus recuerdos que posteriormente iría recopilando en los libros de historia.

Por contradictorio que parezca, la memoria del artista estaba repleta de recuerdos de escenas de series de televisión o de breves fragmentos de películas populares de artes marciales, en lugar de poseer recuerdos de imágenes propiamente artísticas. La primera vez que Chen recuerda haber visto una pintura fue en el funeral de su abuela materna⁹. Las exequias tradicionales solían decorarse con imágenes que representaban las diferentes escenas del paso del difunto por el infierno budista y los terribles castigos físicos que el cuerpo del condenado debe sufrir. Estas escenas, constituyeron una importante fuente estética para la primera serie fotográfica del artista. En cambio, en aquellos años de reflexión, otro de los primeros recuerdos que Chen rescató del olvido fueron algunas series de televisión que veía de niño. Recuerda incluso la programación que solían pasar a partir de las seis de la tarde: una serie de dibujos animados de un ratón que tenía que salvar el mundo, una serie bélica de unos soldados norteamericanos que luchaban contra las tropas alemanas durante la Segunda guerra mundial u otra serie televisiva en la que unos extraterrestres con aspecto humano querían conquistar la Tierra.

Chen comenzó a comprender que todas aquellas, aparentemente inocentes, imágenes a las que estaba muy acostumbrado de pequeño tenían una clara razón de ser política, al estar enraizadas en la tensión bipolar de la guerra fría. Además, empezó a darse cuenta de que todos aquellos recuerdos entretajidos con imágenes tenían algunos aspectos en común. En primer lugar, los programas de televisión eran norteamericanos, lo cual no haría más que constatar que Taiwán fue área de influencia estadounidense desde los años cincuenta hasta que el deshielo de las relaciones entre China y los Estados Unidos terminó por dejar abandonada en el olvido a la pequeña Formosa. En aquellas series televisivas existía una destacada presencia militar, como si la violencia estuviera institucionalizada e instalada en la cotidianidad. Incluso los dibujos animados destinados a un público infantil poseían un contenido político y

⁸ Véase ap. doc., entrevista 1.

⁹ Ibid.

aleccionador dentro del discurso simplista, del héroe y el antihéroe, ya fuera este último el villano, el enemigo alienígena de apariencia humanoide o los soldados de las S.S. Por lo tanto, Chen concluyó que estos recuerdos formaban parte de los engranajes de la propaganda política, de la educación que estaba basada en temer y protegerse del terrible comunista al que, paradójicamente, jamás habían visto¹⁰.

Además de las visitas a su antiguo barrio, Chen continuó indagando en el sentido de estas imágenes políticas y militares que configuraban sus recuerdos, por ello hizo algunas visitas que terminarían por poner en orden la confusión en la que se veía sumida su memoria. En el Museo de las Fuerzas Armadas de Taipei¹¹ encontró muchas de las imágenes de propaganda política que había rescatada del periodo de su infancia, así como el ejemplo más evidente de la interpretación histórica ofrecida por el KMT sobre el Partido Comunista Chino y sus bélicas relaciones en la primera mitad del siglo XX. Además, solía pasar horas en las librerías que pueblan los alrededores del mercado nocturno de Shihta° en Taipei, en las que incluso hoy en día los estudiantes de las universidades cercanas pueden encontrar todo tipo de libros pirateados a precios asequibles. Chen rebuscó en esos laberintos de papel y halló muchas obras de historia, sobre el marxismo, enciclopedias narradas desde una perspectiva política de izquierdas, recopiló numerosas escenas de masacres acalladas por unos o reinterpretadas según los intereses políticos de otros. Todas ellas le permitieron ampliar sus conocimientos sobre la historia, en base a una visión radicalmente opuesta a la que el KMT había relatado hasta entonces. Así, comenzó a recomponer cada uno de los relatos que el poder había acallado, en la conciencia y en el recuerdo del artista y del resto de la población.

En estos ocho años de introspección, el artista comprendió por tanto que esa labor arqueológica era en buena medida una espeleología del recuerdo colectivo, al mismo tiempo que una genealogía de su propia historia personal. Lo cual le llevaría primero a analizar la gramática del relato histórico y la iconografía política del pasado, para más tarde poder subvertirlas a través de una simbólica revuelta audiovisual aplicada al cuerpo y al alma.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Véase sitio web oficial del museo: <http://museum.mnd.gov.tw/english/>

1. 2. La estética de la ausencia: el cuerpo fragmentado y la mirada al pasado.

Una vez los ánimos se hubieron calmado a finales de los años noventa, Chen consideró oportuno representar sus personales hallazgos sobre los jirones del pasado encontrados en sus investigaciones. Lo cual le condujo a desarrollar un proyecto de construcción de su propia genealogía, la genealogía del otro según las voces cronistas que hablaban en primera persona. Como indica el propio artista, esta primera serie fotográfica:

« [...] es un proyecto para redescubrirme mediante una serie de trabajos con los que reescribir/recontar las historias de las disciplinas-castigos que han penetrado en mi cuerpo, y así reconstruirme en el continuo proceso de renacimiento/creación. Con este proyecto intento moldear las imágenes de castigo de mis recuerdos, inscritas en mi cuerpo y las estáticas fotografías históricas; para desenterrar, buscar el estado existencial y la genealogía de los “otros” que son suprimidos, desmembrados por las múltiples y maleables estructuras de exclusión que colaboran con el nuevo mundo de simulacros en la sociedad de consumo contemporánea. Y finalmente sacar a la luz el sofisticado proceso de interiorización e inscripción según el cual las redes de poder se imponen a la mayoría de la población»¹².

En este extracto de texto redactado por Chen para presentar los propósitos de su obra se encuentran algunos de los aspectos que resultan clave para comprender esta serie fotográfica y su obra posterior. El punto del que parte esta serie de fotografías sería el cuerpo entendido en sentido foucaultiano, es decir como un receptáculo de los avatares históricos, de las idas y venidas del poder: «Sobre el cuerpo, se encuentra el estigma de los sucesos pasados, de él nacen los deseos, los desfallecimientos y los errores; en él se entrelazan y de pronto se expresan, pero también en él se desatan, entran en lucha, se borran unos a otros y continúan su inagotable conflicto. El cuerpo: superficie de inscripciones de los sucesos (mientras que el lenguaje los marca y las ideas los disuelven), lugar de disociación del yo (al cual intenta prestar la quimera de

¹² Chen Chieh-jen, “About the Form of my Works: 1990-1999. Revolt in the Soul & Body 1,” *ASA Magazine* 2, <http://www.asa.de/magazine/iss2/3chen.htm>, véase ap. doc., textos escritos por Chen Chieh-jen 1 (última consulta 16 de agosto 2010): “...is a project of reveal myself, including a series of works, to rewrite/retell the history of disciplines-punishments piercing through my body, and rename myself in the enduring process of rebirth/creation. By this project I attempt to mold the images of penalties out of the memories inscribed in my body and the ecstatic historical photographic images; to dig out, to search for the existential state and the genealogy of the Others who are suppressed, cut off by the multiple, soft structures of the exclusion that collaborate with the new world of the simulacra in contemporary consumer society and lastly to reveal the sophisticated process of internalization and inscription by which the power networks impose on most people.” (Mi traducción)

una unidad sustancial), volumen en perpetuo derrumbamiento. La genealogía, como el análisis de la procedencia, se encuentra por tanto en la articulación del cuerpo y de la historia. Debe mostrar al cuerpo impregnado de historia, y a la historia como destructor del cuerpo»¹³.

Para investigar los estigmas y los rastros de violencia dejados por la historia y el poder en el cuerpo de la sociedad y por extensión en su propio cuerpo, Chen se sirvió de la mutilación como fórmula estética. El autor Chen Hong-xing indica que la fractura en el trabajo de Chen es especialmente significativa con respecto a la fragmentación en el arte occidental de la vanguardia del siglo XX, ya que éste último siempre tuvo un sentido más dialéctico y teórico. Por el contrario y según este autor, en la obra de Chen y en el arte taiwanés en general, dado su pasado colonial, esa ruptura es tan profunda que supone la reescritura en primera persona del relato del arte taiwanés sin tener la mano guiada por la influencia china u occidental. Lo cual explicaría el ejercicio de transformación de las fotografías históricas de la primera serie de Chen Chieh-jen¹⁴. Lo que añadimos a la aportación de Chen Hong-xing es que precisamente en la obra de Chen no existe tanto una voluntad de escritura de la narración colectiva del arte taiwanés en el contexto de un proyecto político, como podemos rastrear en otros autores como Wu Tien-chang, sino más bien que la motivación principal es la propia reconstrucción de una genealogía individual e historia personal.

La mutilación también será usada para sacar a la luz aquellos miembros que precisamente habían sido amputados, que estaban ausentes y que representan el vacío, lo olvidado. En la obra de Chen siempre hay una ausencia, una sombra, algo que parece haberse perdido, pero cuyo vacío es tan poderoso que termina por convertirse en perturbadora corporeidad. La ausencia se torna presencia y ésta paradójicamente cede paso a lo inquietante. La búsqueda de una estética de la ausencia explica el uso mismo de la fotografía que destaca unos aspectos en detrimento de otros, que permanecen ocultos, perdidos: «[...] la fotografía siempre es el resultado de una decisión voluntaria. Lo que se fija no es el acontecimiento como tal, sino uno de sus aspectos, deliberadamente salvados del olvido. La actividad fotográfica selecciona la percepción. Por eso, hasta la foto más trivial está revestida de una dignidad que no siempre tienen los grandes acontecimientos. Mientras que sobre los recuerdos es imposible decidir, la fotografía es una técnica deliberada de selección y de clasificación voluntaria del pasado»¹⁵.

13 Michel Foucault, *El discurso del poder* (México: Folios, 1983), 142.

14 Chen Hong-xing, [La reconstrucción de las series fotográficas]: 76-78.

15 Robert Chastel, "Imágenes y fantasmas", en *El arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, ed. Pierre



Con esta intención Chen trabajó con su propio cuerpo a modo de personal hilo conductor de un relato histórico y ficticio¹⁶ articulado entorno a dos grupos de fotografías. En primer lugar, se sirvió de algunas imágenes de acontecimientos históricos que habían marcado el devenir de China y Taiwán desde 1900 a 1950, así como sus

18. Chen Shun-chu, *Desfile familiar*, 1995, Granja en Penghu, Taiwán.

conflictivas relaciones. Se trataba de una serie de fotografías que representaban masacres ocurridas en el periodo Qing tardío (1900-1911) y la República (1911-1949), que recopiló durante varios años en los libros piratas que coleccionaba.

Como Chen Chieh-jen, otro artista taiwanés, llamado Chen Shun-chu^o, también reflexiona en su obra sobre la relación de la memoria individual con la memoria colectiva de Taiwán, así como sobre la ausencia, la pérdida de memoria o, lo que no es lo mismo, la memoria perdida (fig. 18). Probablemente, los personajes ausentes en las fotografías familiares sean una alusión a los desaparecidos durante el «Terror Blanco». A diferencia de Chen Chieh-jen se sirve del *collage* y de las instalaciones de sencillas fotografías de retratos familiares en blanco y negro y no de imágenes históricas, con las que pretende trazar una conexión entre los sentimientos que genera su relato personal con el del espectador: «A través de sus instalaciones y su estilo relativamente sencillo, el artista ingeniosamente deja al espectador una serie de pistas -usando la presencia y la ausencia (añadiendo retratos de gente no presente o cubriendo el rostro de sus retratos)- de sí mismo y de los miembros de su familia de modo que el público le acompaña en un viaje a través del tiempo, explorando “los recuerdos” y la “memoria perdida”»¹⁷.

Por otro lado, el segundo grupo de fotografías de Chen Chieh-jen mostraba escenas de ficción nacidas de lo más profundo de la mente del artista y fruto de la interiorización de la violencia. Muchas de ellas recuerdan a las representaciones de figuras retorcidas de dolor en el infierno taoísta y budista. Con esta segunda

Bourdieu (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003), 335.

16 Véase ap. doc., textos escritos por Chen Chieh-jen 1.

17 Cheng Huei-hua [Amy], “Traces of Lost Nostalgia. Che Shun-chu’s ‘Journeys in Time’,” en *Artist Navigators: Selected Writings on Contemporary Taiwanese Artists*, ed. Chen Shu-ling (Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 2007), 105: “Through his installations and their relatively simplistic style, the artist ingeniously leaves the viewer a series of clues –using the presence and absence (adding portraits of people not present or covering the faces of portraits) of both himself and family members so that members of the audience go with him on a journey through time, exploring ‘memories’ and ‘lost memories’.” (Mi traducción)

parte de la serie pretendía abarcar los años de la ley marcial y el periodo entre su levantamiento y el momento presente (1988-1999). Chen organizó su plan de trabajo concienzudamente desarrollando la serie en tres momentos. Así, la recreación de las escenas históricas fue realizada entre 1996 y 1997, mientras que aquellas otras, las escenas delirantes que representaban a la población bajo el control de la dictadura fueron llevadas a cabo en 1998 y 1999.

Entre abril y mayo de 1996 Chen tuvo un encuentro decisivo en el mercado nocturno de Shihta con un viejo amigo y compañero de trabajo de la empresa de dibujos animados. Éste, que trabajaba por entonces como diseñador gráfico por ordenador, sería una pieza decisiva en la materialización de todas aquellas reflexiones y recuerdos que rondaban por la cabeza de Chen. Como no tenía recursos ni posibilidades de financiación para comprar un equipo informático, su amigo le enseñó a usarlo y le permitió compartir su ordenador para poder ampliar, editar, modificar y manipular a su gusto las fotografías históricas que había recopilado a lo largo de aquellos años. Como resultado el artista se refiere a este trabajo como una pintura digital o realizada por ordenador, opuesta a la técnica fotográfica manual y que sin embargo logra integrar métodos tradicionales de la pintura y la tecnología del *collage* fotográfico hecho por ordenador¹⁸.

Aunque la serie fotográfica resulta hoy en día un tanto tosca, Chen aprendió rápidamente lo más básico de la técnica de edición. Su papel de pionero fue crucial para introducir la fotografía digital alterada por ordenador, como estrategia estética y creativa de muchos otros artistas taiwaneses, este es el caso de Yuan Goang-ming¹⁹ o Wu Tien-chang. Desde el rudimentario uso de un lápiz de diseñador con el que dibujar sobre una plantilla que refleja los cambios en la pantalla del ordenador, hasta el sistema de minucioso *collage* empleado por Yuan Goang-ming en su obra *Ciudad Descalificada*^o (2002), compuesta por más de trescientas fotografías tomadas desde el mismo ángulo del barrio de Hsimen, han trascurrido muchos esfuerzos en el desarrollo de la técnica de la fotografía digital en Taiwán. Sin embargo, tanto Chen como Yuan parecen recrearse en el proceso de alteración digital de la fotografía como si fueran artesanos tradicionales que paradójicamente quisieran rescatar la lentitud y el esmero de la producción artesanal a través de la última tecnología y sus medios, precisamente caracterizados por la rapidez en el proceso de producción²⁰.

18 Huang Hai-ming y Shih Jui-jen, *Close to Open*, 11.

19 Hemos optado por emplear la transcripción del nombre de este artista con el que es reconocido internacionalmente, pese a no coincidir con el sistema de transcripción fonética llamado Wade-Giles, como sucederá en el caso de otros artistas a lo largo de este estudio. Véase ap. doc., tabla de transcripción del chino.

20 Cheng Huei-hua, "Ruptures Reality and Holistic Illusion. A Discussion of Yuan Goang-ming's 'City Disqualified'," en *Artist Navigators*, 105.

Según Susan Sontag las imágenes fotográficas han nutrido el presente con la mayoría de nuestros conocimientos sobre la apariencia del pasado, no obstante éstas no hacen más que manosear y manipular la escala del mundo, al mismo tiempo que son recortadas, trucadas y retocadas una y otra vez²¹. Del mismo modo que indica Sontag, a lo largo del proceso de edición de su obra Chen pudo agrandar las imágenes y redescubrir asombrado figuras que creía inexistentes, rescatar los detalles, los perfiles de los fantasmas y el horror que parecían ocultarse tras la niebla del tiempo. Además, la calidad de estas fotografías y el grano de la imagen sirvieron a Chen como metáfora de su personal búsqueda arqueológica de la identidad. Porque aquella no sólo era la neblina que el paso del tiempo había interpuesta entre el espectador actual y el pasado, sino que representaba una metáfora de la misma fragmentación en el acceso a la información ante el hecho histórico: «[...] es de todo punto evidente que desde que existe una disciplina como la historia se han utilizado documentos, se les ha interrogado, interrogándose también sobre ellos; se les ha pedido no sólo lo que querían decir, sino si decían bien la verdad, y con qué título podían pretenderlo; si eran sinceros o falsificadores, bien informados o ignorantes, auténticos o alterados»²². Existe por tanto ya en esta primera serie fotográfica un interés por emplear la ficción como una forma de subvertir el discurso del poder, que continuará desarrollando a lo largo de su carrera posterior. A partir de la creencia extendida de que la fotografía posee un valor testimonial inapelable, que no hace más que documentar el hecho histórico, el artista plantea que ese argumento de la verdad inscrito en la propia naturaleza del medio fotográfico puede ser aprovechado con el objetivo político de testimoniar hechos históricos a los que se les envuelve con un halo de veracidad. La imagen o mejor dicho el documento no deja de ser un instrumento probatorio de la historia en base a su carácter testimonial²³. Sin embargo, y si aceptáramos a pies juntillas este primer axioma de la fotografía como imagen veraz que pudiera ser usada al servicio de lo documental e histórico, la cuestión que se plantea sería, pero: ¿En nombre de quién está hablando la fotografía? ¿A quién pertenece esa historia? No debemos olvidar que las fotografías evidencian tanto lo que existe como lo que un individuo determinado ve, es decir que «no son sólo un registro sino una evaluación del mundo»²⁴. Además, con la existencia de la propaganda política, su incautación de la fotografía primero y del cine después, no es difícil pensar que muy especialmente en el siglo XX, el poder se ha apropiado de estos medios para destacar un relato

21 Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (Madrid: Alfaguara, 2007), 17.

22 Michel Foucault, *La arqueología del saber* (Madrid: Siglo XXI, 1999), 9.

23 Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (Barcelona: Paidós Comunicación, 1989), 133-134.

24 Sontag, *Sobre la fotografía*, 129-130.

histórico en detrimento de otro.

Esta técnica de alteración y reinterpretación histórica usada por el artista le sirvió para arrojar luz sobre la importancia de la mirada en este proceso de rescate y rastreo de su identidad. Una mirada igualmente fragmentaria, que mutila ciertos aspectos sobre los que no le interesa centrar la atención histórica. Al observar una y otra vez aquellas imágenes en las que se basa la primera serie fotográfica, Chen no dejaba de pensar hasta qué punto nuestra mentalidad, la forma en que miramos está influenciada y manipulada. Frente a todas esas imágenes se planteó un triple interrogante: ¿Quién había tomado y seleccionado esas terribles fotografías? ¿De qué manera lo había realizado? y ¿Qué pretendía con ello?²⁵: «Observé que una foto puede ser objeto de tres prácticas (o de tres emociones, o de tres intenciones): hacer, experimentar, mirar. El *Operator* es el Fotógrafo. *Spectator* somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Y aquél o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidôlon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el *Spectrum* de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con el “espectáculo” y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto»²⁶.

Ante estas imágenes y sus recuerdos, Chen empezó a sospechar que era como si al ver nos encontráramos en un pasaje en el que sólo pudiéramos observar en una dirección, como a aquél al que le han arrancado los ojos o le han prohibido mirar, obviando que la realidad tiene muchas capas y dimensiones. Como sucedía en aquella anécdota de infancia que Chen recordó años más tarde y en la que nada era lo que parecía ser: «La primera impresión que tengo de un aborigen taiwanés es la de un hombre que estaba casado con una aborigen, no sé por qué motivo...siempre desconocemos el trasfondo de las cosas. Para mí es como si estuviéramos en el interior de un pasaje. Aquella mujer siempre bebía demasiado hasta que un día murió frente a la puerta de mi casa. Aunque ya era mayor se mantenía hermosa, también daba la sensación de que su relación con el marido era muy buena, pero en el fondo existía una miserable historia que desconocíamos [...] todos las historias que conozco son fragmentos [...]»²⁷.

El artista taiwanés realizó un triple análisis con su serie fotográfica en blanco y negro, con el que resume el proceso de mirar al pasado por parte del colonizado y las

25 Véase ap. doc., entrevista 2.

26 Barthes, *Cámara lúcida*, 35-36.

27 Véase ap. doc., entrevista 8: “我對原住民的第一個印象是有一個先生娶了原住民，不知道什麼原因...我們總是不知道背後發生了什麼事情。這對我來說很重要...我們總是在一個片段裏面。那個原住民總是酗酒，直到有一天死在我家門口，但她長得蠻漂亮、跟先生感情也很好，背後有一個我們不知道的悲慘的故事....我都知道很多這些片段的事情...” (Mi traducción)



19. Chen Chieh-jen, Detalle del proceso de creación de *Autodestrucción* a partir de la fotografía de 1927, 1996, fotografía digital en blanco y negro, 208 x 260 cm, Colección Chi-wen Gallery.



20. Chen Chieh-jen, Detalle del proceso de creación de *El gobierno de la ley* a partir de la fotografía de 1931, 1997, fotografía digital en blanco y negro, 208 x 260 cm, Colección Chi-wen Gallery.



21. Chen Chieh-jen, Detalle del proceso de creación de *Imagen de una mente ausente* a partir de la fotografía de 1900, 1998, fotografía digital en blanco y negro, 225 x 300 cm, Colección Chi-wen Gallery.

complejas relaciones que este cruce de miradas entre el pasado y el presente generan, subvirtiendo el relato en el que sólo hay cabida para los colonizados y los colonos, los dominados y los dominadores, en el que se obvia el resto, es decir todo aquello que permanece en un espacio intermedio, al otro lado de la mera organización binaria de la realidad colonial. Ese triple análisis es resumido por el artista con los siguientes interrogantes: «1. ¿Cómo el poder se incauta, se apropia, excluye y elimina las imágenes históricas y la memoria? 2. Las complejas relaciones que existen entre los verdugos, los espectadores, los colaboradores, las víctimas y el poder ausente. 3. ¿Cómo las cadenas de castigo conectan las miradas de los verdugos y las víctimas entre sí, y penetran dentro del inconsciente de la gente?»²⁸. En definitiva, el tema sobre el que se había propuesto investigar no se centraba sólo en el estudio del fotografiado sino en analizar quién era el sujeto que había tomado esas fotografías y qué le había arrastrado a capturar la imagen del nativo como si se tratara de un objeto, de una voz silenciada, un cuerpo creado por el objetivo fotográfico, mortificado como en las imágenes de cuerpos mutilados que Chen recrea.

De modo que ante la pantalla del ordenador Chen fue realizando una particular labor arqueológica de la historia fragmentada y mutilada, como lo eran los cuerpos masacrados que emergían de la niebla de estas viejas fotografías (figs. 19, 20, 21): «No puedo dejar de mirar todas estas imágenes fotográficas de gente anónima siendo torturada y ejecutada. Parece como si detrás de esas imágenes pudieras descubrir otra capa de imágenes y palabras silenciadas. Parece como que existiera otra cara que emerge de ese rostro vago e indistinto; otro cuerpo no fijo e inestable que emerge del cuerpo fijo. En la prisión del tiempo, a veces las imágenes flotan de forma interminable. En el trance de mirar las imágenes fotográficas a menudo me veo a mí

²⁸ Véase ap. doc., textos escritos por Chen Chieh-jen 1.



22. Zhao Shaoruo, *En nombre del mercado*, 1996, fotografía digital Chromogenic print, 150 x 200 cm, Colección del artista.



23. Zhao Shaoruo, *En nombre de la dictadura del Proletariado*, 1996, fotografía digital Chromogenic print, 150 x 200 cm, Colección del artista.

mismo en las fotografías como víctima, verdugo o colaborador»²⁹.

Chen Chieh-jen modificó las fotografías, reinterpretó la historia e incorporó su presencia en las imágenes fotográficas como víctima y al mismo tiempo como verdugo de estos crueles sucesos. Al incorporarse como víctima y verdugo al mismo tiempo Chen parece querer recoger las teorías del posmodernismo y del poscolonialismo, poniendo en duda esa división del mundo en dos y mostrando en esta escena teatral, en estos *tableaux vivants* digitales en los que se convierten sus fotografías, a estos diversos personajes que no son ni más ni menos que él mismo.

Este recurso empleado por el artista debe interpretarse no tanto como camuflaje guerrero y como mascarada de mimetismo por parte del oprimido, en un intento de «cuestionamiento de la autoridad colonial»³⁰, sino más bien en un intento de ir «más allá de la sofocante [...] dialéctica binaria amo-esclavo»³¹ o de la relación entre dominadores-dominados a la que autores como Michel Foucault se habían referido³²: «[...] El mundo no está dividido en dos ni segmentado en campos opuestos (el centro contra la periferia, el Primer Mundo contra el Tercero), sino que siempre estuvo compuesto por innumerables, diferencias parciales y móviles. El hecho de negarse a ver el mundo desde el punto de vista de las divisiones binarias lleva a [Homi] Bhabha a rechazar todas las teorías de la totalidad y las teorías de la identidad, la homogeneidad y el esencialismo de los sujetos sociales. [...] De modo que el

29 Ibid.: "I cannot stop gazing at these photographic images of anonymous people being tortured, executed. It seems that behind these images you can uncover another layer of image and unspoken hidden words. It seems that there is another face emerges from the vague, faint face; another shaking, unfixed body emerges from and overlaps on the fixed body. In the prison of time, images float endlessly sometimes. In the trance of gazing at photographic images I was often seeing myself to be a victim, or a persecutor, or a collaborator in the photographs." (Mi traducción)

30 Homi k. Bhabha, *El lugar de la cultura* (Buenos Aires: Manantial, 2002), 150.

31 Edward Said, *Orientalismo* (Barcelona: De Bolsillo, 2008), 460.

32 Michel Foucault, *El discurso del poder*, 144.

proyecto político poscolonial consiste en afirmar la multiplicidad de las diferencias para poder subvertir el poder de las estructuras binarias dominantes»³³.

Al mismo tiempo que Chen, otro artista de China continental realizaba un trabajo similar. Se trata del fotógrafo Zhao Shaoruo^o, que desde finales de los años noventa realizó unas series fotográficas modificadas por ordenador. En el caso de Zhao, lo que hermana su obra con la de Chen es el hecho de trabajar a partir de la reconstrucción de la imagen como documento histórico, en los que los artistas incorporan su presencia. Sin embargo, mientras Zhao pretende con esta estrategia «criticar y negar completamente la verdad histórica. Creo que, en este mundo objetivo, podemos poner en duda lo que se ha relatado»³⁴ (figs. 22, 23); Chen realiza un análisis del documento fotográfico en una dirección más profunda, más política, centrándose en la interiorización de la violencia en nuestro cuerpo y en cómo ésta es relevante en el proceso de reconstrucción de la voz ahogada de la identidad.

Ante estas imágenes surge una sensación de extrañamiento al verse a sí mismo dentro de la historia, ante su propia muerte y sacrificio. Se establece un especular juego de miradas a través del cual el artista, por un lado puede observar esas escenas de violencia que constituyen el pasado, que están interiorizadas en su memoria³⁵ y en la de la población taiwanesa; por otro lado la mirada del artista, y por extensión la del público, no sólo observa el horror en el fondo de sus ojos de víctima sino la locura de la violencia fraticida en la mirada del verdugo, que no es otro que él mismo, autodestruyéndose, infligiéndose un dolor continuado, una herida que nunca cicatriza. Por lo tanto, la estructura visual de la obra es más compleja de lo que podría parecer a simple vista, las relaciones entre los que están dentro y fuera de la imagen se multiplican, como lo hace su consideración por parte de los otros sobre si son víctimas o verdugos, el relato monolítico de la historia se resquebraja y nace la posibilidad de repensarse en miles de formas diferentes a las que nos habían querido narrar.

Lo interesante es que el arquitecto de esa nueva mirada es el llamado colonizado, el nativo, el exótico, en definitiva el objeto: «El gran juego de la historia es quién se amparará en las reglas, quién ocupará la plaza de aquellos que las utilizan, quién se disfrazará para pervertirlas, utilizarlas a contrapelo, y utilizarlas contra aquellos que las habían impuesto; quién, introduciéndose en el complejo aparato, lo hará funcionar

³³ Michael Hardt y Antonio Negri, *Imperio* (Barcelona: Paidós, 2002), 140-141.

³⁴ Wu Hung y Christopher Phillips, *Between Past and Future. New Photography and Video from China* (Nueva York: Steidl, 2004), 218: "...to criticize and thoroughly deny historical truth. I believe that, in this objective world, we should doubt what we are told." (Mi traducción)

³⁵ Barthes, *Cámara lúcida*, 40.

24. Autor anónimo, *Yuli Escena del infierno*, xilografía en blanco y negro, Archivo Turandot, Universidad de Lyon, Francia.



de tal modo que los dominadores se encontrarán dominados por sus propias reglas»³⁶.

Chen compara esta sensación especular de la historia construida por el poder con el «espejo del mal»^o de la tradición folclórica religiosa budista y taoísta, también llamado «espejo de la retribución». Este espejo juzga al difunto en el momento de su muerte, en él se permite visionar toda la vida del muerto, sus crímenes y malos pensamientos circulan delante de sus ojos como testimonio de lo vivido, como prueba definitiva para decidir su destino. Esta historia sobre el espejo que permite juzgar nuestro pasado es el primer relato que Chen conoció sobre imágenes y recuerda bien su representación ya que por primera vez pudo apreciarlo en las pinturas del funeral de su abuela: «Chen ha dicho que las pinturas del infierno le han fascinado desde niño. Coleccionó varias versiones de pinturas del infierno, e incluso las dibujó él mismo»³⁷. Generalmente, la tradición popular budista china representa el espejo como una gran esfera de cristal en el primer departamento del infierno, ante la que el muerto aparece arrodillado y junto a él se encuentra el juez que determinará si sus actos le enviarán al infierno (fig. 24): «El primer departamento. Preside este departamento Chin Luang Wang. Es el lugar donde hay un espejo que se llama “ningún hombre bueno viene ante el espejo de los malos”. Se les coloca delante, donde se ven las víctimas y las maldades que hicieron. Aquí no hay ningún castigo, se les manda al siguiente departamento»³⁸. Esta escena suele ocupar uno de los extremos de las pinturas que aleccionan sobre las diferentes etapas por las que pasa el alma del difunto.

Estas representaciones infernales de los castigos corporales más cruentos, supondrán una fuente de influencia directa de Chen a la hora de incorporar escenas grotescas combinadas con las imágenes históricas de su serie en blanco y negro. Algunos autores taiwaneses como Wang Mo-lin³⁹, ya han destacado la presencia de elementos visuales y culturales que aluden al pensamiento taoísta en la obra de Chen que aquí intentaremos analizar. Según Jason Wang las referencias que Chen realiza en sus series fotográficas a la ampliamente mezclada tradición religiosa taiwanesa son numerosas. Dicha tradición combina elementos budistas, taoístas

³⁶ Michel Foucault, *El discurso del poder*, 145.

³⁷ Liu, “The Gaze of Revolt,” 179: “Chen has said that pictures of hell have fascinated him since he was a child. He has collected various versions of the pictures of hell, and even drew them himself.” (Mi traducción)

³⁸ José Manuel Casado Paramio, *Pinturas religiosas chinas*, vol. 1 (Valladolid: Museo Oriental de Valladolid, 1988), 231.

³⁹ Wang Mu-lin, [Reinterpreting History. The Visual Impact of Chen Chieh-jen’s *Revolt of the Soul & Body*], *Art China* (enero 1999): 74-77.

y folclóricos, que el artista emplearía como estrategias para enarbolar lo popular, para combatir la ortodoxia y el *mainstream* a la hora de mirar o lo que es lo mismo resistir el confucianismo de origen chino, que el KMT había empleado como inspiración ideológica oficial de su gobierno reinstalado en Taiwán⁴⁰: «La mirada de Chen se subleva contra la mirada ideológicamente organizada y dominada, una forma de mirar determinada por la historia ortodoxa. Es una mirada que se interroga y se subleva contra nuestra comprensión de la realidad. Mirando lo mutilado y lo castrado, lo excluido y lo borrado, así, estamos encarando la acción no sublimada de la realidad obscena, la violencia y la destrucción, sin decorar y al desnudo. Pero, de nuevo, este aspecto sin decorar y al desnudo de la realidad no es una humanidad abstracta y universal sino la realidad que ha sido inscrita por la historia»⁴¹. Aunque para otros autores taiwaneses como Lin Chi-ming, las referencias al taoísmo y al budismo, combinadas con el estudio corporal en sus series fotográficas deben analizarse en otra dirección. Es decir, serían más bien una especie de revulsivo contra el ambiente de rechazo a lo chino y de exacerbación de lo taiwanés que, como vimos en la Introducción, había alcanzado sus cotas más elevadas a través del politizado movimiento del Nativismo de los primeros años noventa⁴².

El artista plantea algunas dudas sobre el espejo que le sirven para comparar las estrategias del poder con estas tradiciones populares. Por ejemplo, cómo es posible que este espejo sea capaz de grabar y reproducir nuestra vida cotidiana, cómo la gente puede llegar a perder su memoria y olvidar los sucesos de su vida, y más inquietante aún, quién controla el espejo. Igualmente, Chen mostró un gran interés por el hecho de que este espejo permitiera conectar el pasado con el presente en una representación visual del tiempo y de la memoria. Lo cual condujo al artista a considerar que este espejo del mal no es sólo un instrumento de reflexión como indica Lin Chi-ming, mas una metáfora de los sistemas de vigilancia, control⁴³ y castigo que el poder ejerce sobre el individuo, al modo del panóptico penitenciario que Michel Foucault investigó⁴⁴.

40 Véase ap. doc., entrevista 13.

41 Liu, "The Gaze of Revolt," 181: "Chen's gaze revolts against the ideologically organizing and dominating gaze, a mode of the gaze determined by orthodox history. It is a gaze that questions and revolts against our understanding of reality. Through looking into the mutilated and castrated, we see the absent, the excluded and the effaced, that is, we are faced with the un-sublimated performance of the obscene real, violence and destruction, undecorated and nude. But, again, this undecorated and nude aspect of the real is not an abstract or universal humanity, but the real that has been inscribed by history."

42 Lin Chi-ming, "Chen Chieh-jen. Memory/History/Genealogy," CANS 42 (abril 2001): 70.

43 Lin Chi-ming, «Mémoire, histoire, généalogie», en *Asiatica II. Chen Chieh-jen* (París: Éditions Galerie Nationale du Jeu de Paume, 2001), 5-6.

44 Michel Foucault, *Vigilar y castigar* (Argentina: Siglo XXI, 2002), 254-255.

El estudio de los sistemas represivos a los que Chen estaba más que acostumbrado durante los años de dictadura y su relación con los ciudadanos constituirá un elemento que el artista analizó en profundidad con sus piezas de videoarte; haciendo del espejo del mal una mera sugerencia del modo de funcionamiento de las estrategias de vigilancia en la sociedad contemporánea.

Por todo ello, con esta serie parecía querer denunciar y demostrar lo sencillo que puede resultar alterar y reescribir la historia, con el fin de ajustarla a los intereses de un determinado poder oficial (*mainstream*).

1. 3. La serie fotográfica (primera parte): fotografías históricas.

Esta primera serie fotográfica de Chen tuvo un gran impacto en el público taiwanés⁴⁵, no sólo porque éste estuviera más acostumbrado al arte del movimiento nativista, sino también por la dureza y la crueldad explícita de aquellas escenas de grandes dimensiones que el autor Guo Liang-ting^o comparara con las escenas del Día del Juicio Final, debido a su temática y tamaño⁴⁶. Por ello, Chen se sorprendió mucho cuando el comisario japonés Fumio Nanjo decidió contar con esa serie de fotografías para participar en la Bienal de Taipei de 1998. Desde entonces su presencia en exposiciones en el extranjero ha sido constante, por lo tanto ésta fue la obra que le abrió las puertas a un reconocimiento internacional: «El cambio de mi vida se produjo en 1996 con la Bienal del Taipei, en aquel momento *Genealogía de sí mismo* estaba recién acabada, (después) no sé por qué (en el año 1998) Fumio Nanjo vino a mi encuentro; debió de haberse olvidado de mí. Al principio, no me atrevía a exponerla, la gente se asustaba, consideraban que era algo horrible, estuvimos pensando mucho en este sentido y en el último momento expusimos la obra»⁴⁷.

En el año 1995 un amigo del artista le regaló la versión traducida al inglés del libro *Las lágrimas de Eros* (*Les larmes d'Eros*, 1961)⁴⁸ del escritor y pensador francés Georges Bataille. Aunque Chen no podía leerlo porque estaba escrito en inglés,

45 Véase ap. doc., entrevista 10.

46 Guo Liang-ting, [Sobre *Revolución en el cuerpo y el alma* de Chen Chieh-jen], *Art Today* 6, nº 125 (febrero 2003): 112.

47 Véase ap. doc., entrevista 8: “我人生的改變就是1996年臺北雙年展，那時《本生圖》剛完成，(後來)也不知道為什麼(98年)南條史生會找到我；我應該是被遺忘了。《本生圖》原本不敢放上去，怕人家覺得是什麼可怕的東西，我們懷著那種心情在最后一刻把作品挂上去。” (Mi traducción)

48 Hay que mencionar que existen grandes dudas acerca de la autoría de la obra atribuida a Bataille, al encontrarse éste muy enfermo en el momento de la publicación del libro. Para más detalles leer la Introducción a la obra realizada por J. M. Lo Duca, «Georges Bataille, au loin...» (1961), en Georges Bataille, *Les larmes d'Eros* (París: Éditions 10/18, 2006), 9-23.



25. Chen Chieh-jen, Genealogía de sí mismo, 1996, fotografía digital en blanco y negro, 208 x 260 cm, Colección Chi-wen Gallery.

observó con detenimiento la impresionante fotografía de la víctima de *lingchi*⁴⁹ o del «castigo de los mil cortes» al que el libro se refería⁴⁹. Castigo también conocido popularmente como «tortura china», que tanto obsesionó al intelectual francés y que tampoco dejó indiferente a Chen. Tanto es así, que esta horripilante imagen de principios del siglo XX no sólo formaría parte de su serie en blanco y negro a través de su recreación en *Genealogía de sí mismo, 1905-1996*^o (1996) (fig. 25), sino que imprimir vida y movimiento a esa fotografía le conduciría a su debut en el mundo del videoarte⁵⁰ y, en consecuencia, a su éxito internacional.

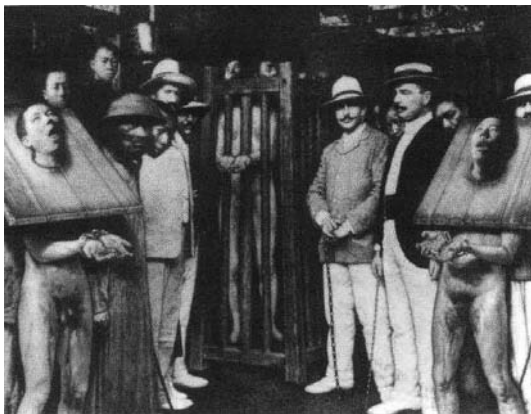
Chen considera que «con la composición digital de la imagen [en la serie fotográfica] lo que quiero mostrar no es una composición técnica sino la reflexión al mismo tiempo sobre uno mismo, sobre la historia, el subconsciente, el estado de entontecimiento y confusión, e incluso sobre la ignorancia y la duda sobre uno mismo. Hoy en día, cuando queremos hablar sobre nuestra propia historia o sobre su apariencia, las imágenes que usamos o consultamos prácticamente todas han sido realizadas por el colonialista, el imperialista o de acuerdo con la antropología, etc Entonces el punto de vista procede de occidente, por lo tanto nosotros nos convertimos en los observados y los fotografiados, por eso cuestionamos intencionadamente qué es lo que hay más allá de la construcción de la imagen»⁵¹. Por ello, Chen pretendía ahondar en cuáles son sus orígenes como individuo, evitando esa genealogía impuesta por el colonizador y por el poder oficial. Un poder, el del KMT que vincula irremediabilmente Taiwán y sus habitantes con el continente, sin pedir la opinión de los mismos, enfrentando así a la población y pasando por alto las decisiones individuales en la cuestión de la identidad; borrando así de un plumazo la complejidad del caso taiwanés.

Esta crítica no debe entenderse solamente como una mera bofetada a la dictadura impuesta por el gobierno del KMT en la isla, sino como un rechazo general hacia todas las formas de control y manipulación de la población. En este sentido, para Chen la actitud radical independentista del DPP y la exigencia del posicionamiento ante este tema, fraguadas en los primeros años noventa y en la Campaña Electoral del 2004, tendría el mismo efecto que el de la imposición del discurso del KMT:

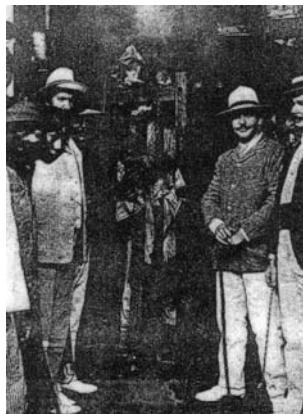
49 Véase fig. 47.

50 Véase ap. doc., entrevista 2.

51 Chen Chieh-jen, Entrevista al artista, *In the Name of Art*, 2008, disco 1, 00:09:33-00:11:52, véase ap. doc., entrevista 9: “因為數字影像的合成,這個合成對我來講不是一種技術性的合成而是一種並置你把自己把歷史把自己的潛意識把自己的困惑,迷惑,甚至自己的無知,甚至自己的猶豫,並置在一起去反省它。今天當我們想要去討論自己的歷史的時候或者是要去回溯那個時代的樣貌的時候幾乎我們都要去節助或者是參照或者去使用這些當時的殖民主義者,帝國注意者或者是以人類學等等這些研究者所拍下來了的影像。那當然它呈現的一定程度的他就是從一個西方忠心的角度去觀看所以我們作為一個被觀看者,作為一個被拍照者,那我們當然會不經意的去質疑在那個景框之外是什麼。” (Mi traducción)



26. Chen Chieh-jen, *Ser castrado*, 1996, fotografía digital en blanco y negro, 208 x 260 cm, Colección Chi-wen Gallery.



27. Autor anónimo, Imagen de europeos visitando a un recluso chino en Shanghai, 1904-1910, fotografía en blanco y negro.



28. Jay Calvin Houston, Fotografía de una purga del PCC en Guangdong, 1927, fotografía en blanco y negro.



29. Autor anónimo, Antigua fotografía de una matanza de simpatizantes del PCC en Shanghai, 1928, fotografía en blanco y negro.



30. Chen Chieh-jen, *Autodestrucción*, 1996, fotografía digital en blanco y negro, 208 x 260 cm, Colección Chi-wen Gallery.



31. Hou Hsiao-hsien, Fotograma de *La ciudad de la tristeza*, 1989.

«Su estrategia [la del DPP], sus críticas acusaciones, suponían la definición de las elecciones [Presidenciales de 2004] como una defensa de un régimen nativo contra una autoridad extranjera, el contraste de la cultura local con una no local, de Taiwán y China, del sur (bastión de los “verdes” [DPP]) y el norte (donde los “azules” [KMT] encuentran la mayoría de sus apoyos). Estas simples dicotomías han sido usadas para dividir a la población en dos, entre “aquellos que aman a Taiwán” y “los que no aman a Taiwán.” El electorado ha sido provisto con dos opciones solamente: Si amas Taiwán eres un “verde”; si no eres un traidor de Taiwán, dispuesto a vender Taiwán, o un simpatizante del comunismo. Por ejemplo, poco antes de las elecciones, el DPP publicó un cartel que rezaba: “1. Elige a un taiwanés 2. Elige a un chino”»⁵².

Ser castrado^o (1996) (fig. 26), la segunda obra de esta serie reproduce y reinterpreta otra fotografía anónima del lento suplicio en una jaula de madera^o (*long*), tomada en Shanghai entre los años 1904 y 1910 (fig. 27). Para Joyce Liu esta fotografía no sólo ahonda en el castigo como elemento clave en la construcción de la visión exótica peyorativa del otro, sino también que es una metáfora de la condición de China, castrada ante las concesiones que tuvo que realizar para saciar las ansias conquistadoras de las potencias extranjeras a partir de las guerras del opio en el siglo XIX⁵³.

En otra de estas fotografías titulada *Autodestrucción*^o (1996), el artista ha compuesto esta escena de violencia a partir de dos imágenes distintas. Una tomada por Jay Calvin Huston en 1927 durante la purga del partido comunista por parte del gobierno del KMT en Guangdong (fig. 28), y otra posterior, de un fotógrafo desconocido que reproduce una escena de persecución al Partido Comunista Chino en Shanghai, realizando de este modo un *collage* fotográfico del horror (fig. 29).

En *Autodestrucción* Chen introdujo significativas variaciones en las fotografías originales, como es el caso de los hermanos siameses que comparten el aspecto físico del artista (fig. 30). La explicación del uso reiterativo del doble o de la

52 Olwen Bedford y Hwang Kwang-Kuo, *Taiwanese Identity and Democracy: The Social Psychology of Taiwan's 2004 Elections* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2006), 97: “Their strategy, critics charge, entails definition of the election as a defense of the native regime against a foreign authority, contrast of local culture with nonlocal, Taiwan with China, and south (where the greens have their stronghold) with north (where the blues find the majority of their support). These simple dichotomies have been used to cut the two camps into ‘those who love Taiwan’ and ‘those who do not love Taiwan.’ The electorate has been provided only two options: If you love Taiwan you are a green-camp supporter; if you do not, you are a traitor to Taiwan, willing to sell out Taiwan, or a Communist sympathizer. For example, shortly before the election, the DPP put out a poster that said: ‘1. Chose a Taiwanese 2. Chose a Chinese.’ ” (Mi traducción)

53 Liu Chi-hui, “The Gaze of Revolt: Historic Iconography Perverted”, <http://www.srcs.nctu.edu.tw/joyceliu/mworks/mw-interart/GazeOfRevolt/GazeOfRevolt.htm> (última consulta 16 agosto 2010).

imagen especular de sí mismo en su obra no debemos buscarla tanto en una posible interpretación de la teoría freudiana de lo siniestro⁵⁴, sino en la visión taoísta de las diez diferentes facetas del alma (*hunpo*^o) y los múltiples «yoes» que estos siameses representarían: «Se suponía que el cuerpo tenía dos almas, llamadas *po* y *hun* respectivamente. El *po*, traducido generalmente como “alma animal”, aparece en el momento de la concepción, y después de la muerte queda en el cadáver hasta que éste se descompone. El *hun*, “alma espiritual”, entra en el niño cuando sale del útero, se eleva al cielo tras la muerte y como espíritu ancestral se nutre de los sacrificios ofrecidos por sus descendientes que están en la tierra»⁵⁵.

A Chen esta multiplicidad taoísta del yo le sirvió como metáfora de las diferentes personalidades de la cultura china, más allá de las restrictivas fronteras geopolíticas del estado-nación y de las relaciones impuestas por los gobiernos. En su película *La Ciudad de la Tristeza*, Hou Hsiao-hsien también introduce algunas escenas que homenajean el rico tapiz de la multiplicidad cultural china, como aquella en la que un malentendido en la traducción entre los *gansters*, que hablan respectivamente en cantonés, en dialecto de Shanghai y en taiwanés, provoca un enfrentamiento (fig. 31). O aquella otra en la que el hermano mudo de la familia Lin está a punto de ser atacado por un grupo de taiwaneses por ser incapaz de hablar en japonés o taiwanés⁵⁶, creyéndole por tanto un continental durante la tensión del Incidente 2.28. Sabemos que durante los trágicos enfrentamientos, algunos taiwaneses abordaban por la calle a la gente, hablándoles en taiwanés o japonés para probar si eran continentales, muchos de ellos fueron atacados o asesinados⁵⁷. «Pese a ser un homenaje al rico mosaico cultural chino que caracteriza a la isla, esta situación expresa un aspecto trágico de la condición china, las heridas de una identidad fracturada, la tristeza de no ser capaz de comprender a otros chinos»⁵⁸.

El director de cine malayo-taiwanés Tsai Ming-liang ha utilizado una estrategia similar a la de Chen para reproducir en sus películas el enfrentamiento y las relaciones complejas entre los gobiernos de China y de Taiwán desde 1949. En su película *El río*^o (*The River*, 1996), Tsai relata la relación de inexistente comunicación entre los tres miembros de una familia que vive en Taipei. El padre, interpretado por el actor Miao Tien^o y a través de su marcado acento mandarín, representa a China

54 Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais* (París : Gallimard, Folio Essais, 1985), 236.

55 Robert Hans Van Gulik, *La vida sexual en la antigua China* (Madrid: Siruela, 2005), 45.

56 Véase minuto 01:33 de la película *La Ciudad de la tristeza*.

57 Roy, *Taiwan: a Political History*, 68.

58 Reynaud, *City of Sadness*, 63: “While being a homage to the rich cultural patchwork that characterises the island, this situation expresses a tragic aspect of the Chinese condition -the wound of fractured identity, the sadness of not being able to understand other Chinese.” (Mi traducción)

continental, a los llegados del continente, al KMT y en definitiva a la tradición confuciana. Mientras que su hijo en la ficción, Lee Kang-sheng⁵⁹, personifica a Taiwán a través de su aspecto y su forma de hablar. Por otra parte, el hijo pertenece a una generación de jóvenes que con desgana afrontan los problemas de identidad heredados de la generación de sus padres y cuya relación con el continente es cada vez más vaga y confusa. Igual que esos siameses enfrentados, el padre y el hijo son una metáfora de la desconexión entre China y Taiwán, de la compleja relación que existe entre los habitantes a un lado y al otro del Estrecho de Taiwán, la canalización de su relación amor-odio que les hace a la vez depender el uno del otro como en el fotograma de la película en que el padre sostiene el cuello del hijo⁵⁹ sin cuya ayuda no puede conducir su *scooter*.

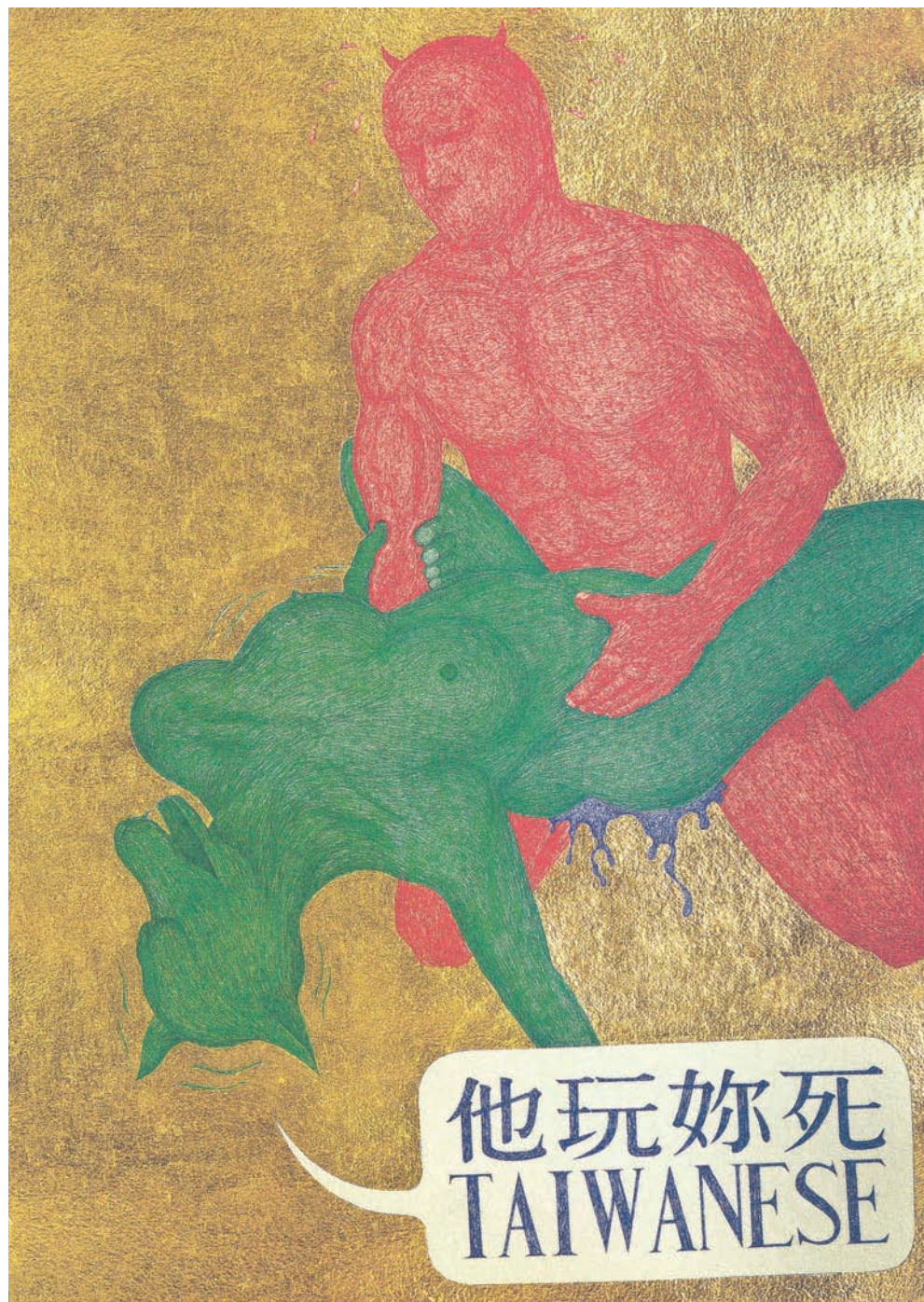
Yao Jui-chung es otro artista taiwanés que desarrolla la idea del sexo como forma de control sobre el subalterno de un modo implícito en su serie *El clínico: TAIWANÉS*⁶⁰ (2004) (fig. 32). En esta obra Yao ironiza sobre la compleja relación entre los gobiernos chino y taiwanés en su historia reciente y para ello los representa como dos diablos copulando. El diablo rojo, la China comunista, ejerce una situación de poder y de sometimiento sobre el diablo verde⁶⁰, el color del DPP, el partido pro independentista taiwanés en el gobierno (2000-2008). En esta serie, los títulos de cada uno de los dibujos tienen una doble y jocosa interpretación, en este caso la palabra inglesa *Taiwanese* coincide fonéticamente con la pronunciación en chino de la frase «él disfruta, tú te mueres». Por lo tanto, Yao emplea su característico sentido del humor negro para relacionar la situación de poder que ejerce China en la escena internacional para bloquear a Taiwán, como una relación sexual desigual en la que el placer del uno implica el dolor del otro.

Volviendo a la interpretación de la obra de Chen, estos hermanos siameses no cesan de agredirse e intentar matarse el uno al otro, como sucediera en el Incidente 2. 28 o como en aquel recuerdo del artista donde los hijos de los chinos, que vivían en ese gueto de continentales en el que creció el artista, se pegaban con los locales de una barriada vecina⁶¹. Por lo tanto, estos siameses representan la violencia fratricida entre la población china, taiwanesa y aborigen, perpetrada a lo largo de todo el siglo XX y finalmente institucionalizada, interiorizada en la población como una forma de relacionarse entre sí:

59 Chris Berry y Lu Fei, eds., *Island on the Edge: Taiwan New Cinema and After* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005), 118 y 120.

60 Yao Jui-chung, Entrevista con Susana Sanz, VT ART Salon (Taipei), 26 de julio, 2008.

61 Véase ap. doc., entrevista 8: “...從我有記憶以來，每隔一代都會有青少年鬥毆，外來跟本省的小孩打來打去。” [«Desde que tengo memoria, cada generación de adolescentes del barrio se peleaban, los hijos de los continentales se pegaban con los hijos de los taiwaneses».] (Mi traducción)



32. Yao Jui-chung, *El cínico*:
TAIWANÉS, 2004, papel, tinta
y pan de oro, 115 x 153 cm,
Colección del artista.



33. Chen Chieh-jen, *El gobierno de la ley II*, 1997, 208 x 260 cm, Colección Chiwen Gallery.

«El momento original de la violencia es el del colonialismo: la dominación y la explotación de los colonizados por parte de los colonizadores. El segundo momento, es decir, la respuesta de los colonizados a la violencia original, puede adquirir en el contexto colonial todo tipo de formas pervertidas. “El hombre colonizado manifestará primero la agresividad que le fue depositada en sus huesos contra su propia gente.” La violencia dentro de la población colonizada, a veces interpretada como los residuos de antiguos antagonismos tribales o religiosos, es en realidad el reflejo patológico de la violencia del colonialismo que con la mayor frecuencia sale a la superficie en la forma de supersticiones, mitos, danzas y desórdenes mentales»⁶².

Un proceso de autodestrucción, de mutilación y de fragmentación relacionado con el devenir histórico y su relectura por el poder, que parece no tener fin y haber dejado impresa una huella de sangre en lo más profundo de la identidad taiwanesa, del cuerpo de la sociedad y de su relación con el continente: «La historia será “efectiva” en la medida en que introduzca lo discontinuo en nuestro mismo ser. Dividirá nuestros sentimientos; dramatizará nuestros instintos; multiplicará nuestro cuerpo y lo opondrá a sí mismo. [...] Cavará aquello sobre lo que se la quiere hacer descansar, y se encarnizará contra su pretendida continuidad. El saber no ha sido hecho para comprender, ha sido hecho para hacer tajos»⁶³.

El gobierno de la ley, 1931-1997^o (1997) (fig. 33) es una pequeña serie incluida dentro de esta serie mayor de trabajos fotográficos. Esta primera está formada por tres obras creadas a partir de una fotografía tomada tras el Incidente Wushe^o en 1931, en el que los aborígenes taiwaneses se revelaron contra el gobierno japonés que controlaba por entonces la isla, siendo en consecuencia masacrados por los soldados. Como en ocasiones anteriores, este incidente da muestras de cómo el gobierno colonial japonés combinaba la asimilación de la población *takasago* (antiguo nombre japonés que recibía Taiwán) a través de su intento de inserción en la sociedad; con la brutalidad y la fuerza de la implantación de las mismas ante la resistencia de las tribus aborígenes. Nuevamente Chen reaparece en escena como uno de los observadores de la matanza, como el cuerpo mutilado de uno de los aborígenes en el centro de la fotografía, al tiempo que como perpetrador del horror, un mando militar del ejército japonés que sentado en cuclillas sostiene con orgullo en una mano una escopeta y con la otra su pene. El arma y los genitales representan de forma evidente

⁶² Hardt y Negri, *Imperio*, 129.

⁶³ Michel Foucault, *El discurso del poder*, 147.

la relación entre el horror y el sexo, el placer que produce el poder y el control. Un tema que Chen retomará y desgranará en su primera obra de videoarte a través de una relectura de las interpretaciones de Bataille sobre el erotismo.

Por otro lado, un eje central vertical divide la composición fotográfica en dos partes donde se amontonan las cabezas decapitadas de los aborígenes. Éstas conducen la mirada en una línea ascendente hacia el epicentro del horror en la imagen, es decir la figura del doliente ensangrentado. Otro eje horizontal al fondo de la composición genera una sensación de opresión del espacio a partir de las figuras de los observadores, que nos devuelven sus miradas perdidas. Es más, algunas de estas figuras han sido a su vez mutiladas por la lente fotográfica, quedando fuera de campo, fragmentadas en este sentido por la representación del pasado. De hecho, el propio soldado japonés parece tener que encogerse para no ser decapitado por los límites visuales que han sido marcados por el fotógrafo. Así, la composición de esta obra le sirve a Chen para recrear visualmente la manipulación de la mirada que obliga a concentrar nuestros ojos en un espacio, en un tiempo muy concreto del pasado; evitando que nos perdamos o adentremos nuestra mirada en otros aspectos sobre los que no se quiere incidir, obviando los vacíos y los espacios en blanco. En la parte superior de la composición observamos a los aborígenes supervivientes alineados a lo largo de la escena, colocados como cuerpos apilados y como objetos de estudio, tal y como observamos en las fotografías antropológicas tomadas por algunos estudiosos japoneses (fig. 34).

Esas imágenes muestran el enfrentamiento primero de los aborígenes, de los nativos colonizados ante la tecnología moderna y su violencia, así como el pánico que provoca entre ellos verse capturados y atrapados en esas imágenes: «Como las armas y los automóviles, las cámaras son máquinas que cifran fantasías y crean adicción [...] La cámara/arma no mata. [...] No obstante, hay algo depredador en la acción de hacer una foto. Fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse; transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente. Así como la cámara es una sublimación del arma, fotografiar a alguien es cometer un asesinato sublimado, un asesinato blando, digno de una época triste, atemorizada»⁶⁴. En este sentido, el artista considera que la tecnología fotográfica usada por el colonialismo es una técnica que sirve para fotografiar el alma. Sobre el papel fotográfico toma forma un



34. Torii Ryuzo, Fotografía antropológica de hombres aborígenes de Taiwán vestidos de gala, agosto de 1900, fotografía en blanco y negro, Archivo de la Universidad de Tokio, Japón

⁶⁴ Sontag, *Sobre la fotografía*, 30-31.

tipo de muerte⁶⁵.

En esta serie fotográfica Chen ha querido reproducir ese miedo que provoca la técnica del colonizador asociada al dolor y la representación de la violencia como forma de estudio antropológico, al tiempo que es una manera de instaurar e institucionalizar la memoria histórica de quien fotografía pero no la del fotografiado. Chen considera que cada fotografía tomada es como una forma de tortura por desmembramiento (*lingchi*) aplicada sobre el cuerpo del colonizado y por ello es imprescindible rescatar estas imágenes de la prehistoria de la fotografía para reconstruir la historia no narrada de los fotografiados⁶⁶. No debemos olvidar que la fotografía se introduce en China por medio del colonialismo y se convierte en un instrumento mediante el cual occidente observa, vigila y juzga:

«Para mí, la fotografía es más un medio tecnológico para capturar el alma, una forma de subdividir el flujo del tiempo y del cuerpo en fragmentos que son instantáneamente congelados en la imagen, como una especie de muerte a través de la luz.

Las fotografías siempre han sido mal interpretadas como símbolo de verdad y como evidencia, especialmente desde el ángulo del poder. Entre el acto de fotografiar y el de ser fotografiado, ver y ser visto en la interpretación histórica, el poder o los poseedores del poder pueden emplear la fotografía como un tipo de técnica mágica de capturar el alma para producir y manipular la memoria de los seres humanos»⁶⁷.

En estas fotografías antropológicas, como en las figuras alineadas al fondo de la obra *El gobierno de la ley*, existe una voluntad por parte de los colonizadores de disponer a los nativos como si fueran objetos sin voluntad, cuerpos objetualizados y dóciles que son colocadas según las indicaciones o las órdenes del fotógrafo: «El Otro es citado, enmarcado, iluminado, recubierto en la estrategia plano/contraplano de una iluminación serial. La narrativa y la política *cultural* de la diferencia se vuelven el círculo cerrado de la interpretación. El Otro pierde su poder de significar, de negar, de iniciar su deseo histórico, de establecer su propio discurso institucional y oposicional. Por impecablemente conocido que pueda ser el contenido de una cultura “otra”, y por

65 Cheng Huei-hua, [La historia de lo fotografiado y conversación con Chen Chieh-jen sobre *Lingchi: Ecos de una fotografía histórica*], *Art Today* (junio 2003): 196.

66 Ibid., 197.

67 Véase ap. doc., textos escritos por Chen Chieh-jen 1: “For me, photography is rather more like a technological media for the use of capturing souls, a way of subdividing the flow of time and body into fragments that are instantly frozen over the print, a way of death through light. Photographs have always been misread as truth and evidence, especially from the angle of power. Between to photo and be photographed, to see and not be seen; even behind the historical interpretation. Power or power owner who can employ the photography to be as a kind of magic capturing-soul technique to produce, manipulate human being’s memory.” (Mi traducción)



35. Chen Chieh-jen, *Afasia I*, 1997, fotografía digital en blanco y negro, 208 x 260 cm, Colección Chi-wen Gallery.



36. Chen Chieh-jen, *Afasia II*, 1997, fotografía digital en blanco y negro, 208 x 260 cm, Colección Chi-wen Gallery.



37. Autor anónimo, Escena de masacre durante la Guerra civil china, diciembre de 1946, fotografía en blanco y negro distribuida por la Agencia Central de Noticias (#2100).

más antiethnocéntricamente representada que esté, es su *ubicación* como la clausura de grandes teorías, la demanda de que, en términos analíticos, sea siempre el buen objeto de conocimiento, el cuerpo dócil de la diferencia, lo que reproduce una relación de dominación, y es el motivo de recusación del poder institucional de la teoría crítica»⁶⁸.

Nuevamente existe en la composición de estas imágenes el sentido casi teatral de escenas diseñadas previamente, carentes de naturalidad y de vida como sucedía en los *tableaux vivants* decimonónicos. Un sentido teatral que el autor Guo Liang-ting también destacará en uno de sus artículos⁶⁹. Como también indica Wang Mo-lin, ante estas imágenes históricas de la primera serie de Chen surge la duda de si éstas son una representación de los sucesos históricos captados de forma objetiva o, por el contrario, se trata de representaciones casi teatrales y orquestadas por una determinada forma de mirar: «Si consideramos que son representaciones, es porque en el suceso en sí mismo sufrió una especie de ritualización en proceso [...] Si por el contrario creemos que se trata de un comportamiento, vemos al otro, ya sea éste lo que nos es extraño o abominable por ser diferente a mí (el hereje, el bárbaro, el Partido Comunista Chino) a través del poder (colonialismo, imperialismo, autocracia)»⁷⁰.

Afasia^o 1934-1997 (1997) (figs. 35, 36) es una trilogía dentro de la serie en blanco y negro que se inspiró en una fotografía de la Guerra civil china (fig. 37). Para Chen representa el horror provocado por las tropas comunistas al arrasar un pueblo de campesinos en 1946, pese a que algunos críticos plantean sus dudas sobre el origen de esta fotografía ya que el anonimato del autor hace imposible su identificación⁷¹. Si en *Autodestrucción* el artista mostraba las evidencias del «Terror Blanco» y de las persecuciones políticas dirigidas en el continente hacia los comunistas, con esta otra fotografía Chen convierte a la antes víctima en el actual verdugo de otra matanza de similar crueldad. De ese modo y alejado de cualquier tipo de partidismo, el artista deja patente la utilidad de la imagen como propaganda por unos gobiernos y otros. Tanto el asesino como el perpetrador⁷², poseen muchas facetas, incluida la de víctima silenciada, siguiendo no sólo una lógica interpretativa o política según la cual cualquiera puede convertirse en uno u otro en función de la lectura histórica que se quiera ofrecer a los hechos sino, más bien, la propia visión de la reencarnación búdica en la que el individuo

68 Bhabha, *El lugar de la cultura*, 52.

69 Guo Liang-ting, [Sobre *Revolución en el cuerpo y el alma*]: 112-115.

70 Wang Mu-lin, [Reinterpreting History], 75: “假若我們將之視為一出戲的話，那是因為事件本身是通過某種儀式化的形式在進行...假若它是一場行動的話，我們看到的是經由以權威的名義(殖民統治、帝國主義、專制者)，把被視為是異端、陌生或可恨的異我(異教徒、野蠻人、共產黨員)” (Mi traducción)

71 Maggie Pai, “Behind the Image Another Reality,” *Asian Art News*, vol. 8, nº 4 (julio-agosto 1998): 44.

72 El término perpetrador aquí se ha mantenido frente al de asesino para respetar las palabras del artista en Chen Chieh-jen, “About the Form of my Works,” véase ap. doc., textos escritos por Chen Chieh-jen 1.



38. Chen Chieh-jen, *Masacre de Nanjing en 1937*, 1988, pintura al óleo usando como soporte el muro del espacio expositivo, Segunda Exposición del grupo Tierra viva, fotografía de Huang Tian-qiang.



39. Chen Chieh-jen, *Imagen de una mente ausente*, 1998, fotografía digital en blanco y negro, 300 x 400 cm, Colección Chi-wen Gallery.



40. Chen Chieh-jen, *Figura femenina de Bodhisattva benevolente*, 1993-1994, óleo sobre lienzo, 168 x 180 cm, Colección Main Trend Gallery.

muere y renace, y en cada renacer es un ser diferente.

En *Afasia I*, Chen insertó su propia figura como si fuera un soldado bailando semidesnudo sobre los cadáveres apilados, mientras sostiene su propia cabeza decapitada incidiendo nuevamente en la relación psicológica existente entre la excitación erótica y el poder ejercido sobre los demás. La composición de esta fotografía recuerda especialmente a las escenas del infierno a las que ya nos hemos referido y por las que Chen mostraba tanto interés. Además, todos aquellos cuerpos masacrados no dejan un resquicio de vacío, rebasan el espacio, abruman al espectador. Con esta estrategia del *horror vacui*, Chen alcanzó el objetivo que en la fotografía anterior había insinuado, es decir no permitir al espectador apartar la visión ni encontrar un resquicio libre del horror donde pueda dejar reposar sus pupilas. Ya en el año 1988, en el transcurso de la Segunda Exposición del Grupo Tierra Viva del que formaba parte Chen, el artista presentó un óleo sobre lienzo bajo el título *La masacre de Nanjing en 1937*⁷³ (fig. 38). Esta obra constituyó uno de los primeros acercamientos del artista al tema de la masacre y el horror en la historia reciente de China. En ella las víctimas de la masacre y los perpetradores se encuentran entremezclados unos con otros⁷³, formando una masa de cuerpos humanos, un tapiz del dolor como el que podemos apreciar en *Afasia I*.

El título de esta pieza, *Afasia*, resulta significativo si analizamos retrospectivamente la obra del artista, puesto que aquellos que no poseen voz serán los protagonistas indiscutibles de su trabajo posterior en el campo del vídeo. Sin embargo, Chen no pretende alzarse como portavoz de aquellos que han sido silenciados y que carecen de derechos en nuestra sociedad contemporánea, solamente desea ofrecer un espacio en el que dar cabida a lo que es borrado y acallado con determinación.

⁷³ Wu Fan-wei, [Reflexión sobre el estado de la cuestión del pequeño teatro en la Segunda Exposición de Tierra Viva], *Hsiung Shih Art Monthly*, n° 213 (noviembre 1988): 142.

1. 4. La serie fotográfica (segunda parte): visiones «irreales»⁷⁴.

Respecto al segundo grupo de fotografías, éstas no son sólo escenas del pasado colectivo como las que podían apreciarse en la primera parte de la obra, sino que pertenecen a la memoria individual, a la fantasía del artista. Incidiendo por tanto en la convergencia de ambos aspectos de la memoria, lo colectivo y lo individual. Algunas de estas escenas representan el presente de los convulsos momentos previos a las primeras elecciones democráticas presidenciales de Taiwán, en las que convergen las escenas del pasado con las de un futuro oscuro y perturbador. Chen recuerda cómo en su barrio existía una atmósfera muy extraña, había demasiadas personas lisiadas por enfermedad y deficientes mentales con los que convivía en su vida cotidiana. Incluso uno de sus hermanos estaba enfermo, recluido en cama hasta que falleció siendo aún adolescente.

Todas estas imágenes del horror pasarían a convertirse sin duda en otra de las fuentes de inspiración de esta segunda parte de su obra: «Cuando estudiaba en el instituto tenía un compañero que era deficiente, íbamos sentados juntos en el autobús y estudiábamos en la misma clase. En su familia todos eran así, como su padre era muy persistente quería que su hijo estudiara, de modo que aquella escena resultaba extraña y engañosa. Yo también tenía un hermano pequeño que cuando era niño y a causa de una enfermedad quedó lisiado. El vecino de al lado también tuvo una hija retrasada, no le dejaban salir de casa (era mayor que yo, tenía unos veinte años), pero de vez en cuando podíamos verla tomar el sol desde el patio. De modo que el tipo de impresión que tengo de la realidad proviene de [la atmósfera de] este lugar»⁷⁵.

En *Imagen de una mente ausente*^o (1998) (fig. 39) combinó los fragmentos de una serie de cuerpos masacrados tomados de viejas fotografías y los descontextualizó ubicándolos a su antojo en mitad de una tierra yerma y agrietada, sin vida, como todos aquellos cuerpos. Esta técnica de *collage* fortuito, esa superposición de fragmentos fotográficos con otros de nueva creación, pertenecientes a las visiones de

⁷⁴ Hemos querido emplear el término «irreales» en oposición a «históricos» en esta segunda parte de la serie fotográfica para aludir a cómo se despierta tempranamente en Chen un interés por lo ficticio al que dedicaremos una buena parte de este estudio. Prueba de este inclinación, en su carrera como *performer* y artista visual, son estas palabras del artista recogidas en la entrevista realizada por el profesor Lin Chi-ming, véase ap. doc., entrevista 8: «yo siempre he tenido el deseo de filmar obras irreales, concisas... como las películas de [Andrei] Tarkovsky» [“我一直有個願望是拍科幻片，很簡潔的…像塔克夫斯基的影片。”] (Mi traducción)

⁷⁵ Véase ap. doc., entrevista 8: “我高中時每天跟一個智障的同學一起上學，一起坐公交車讀同一班。他們全家都是智障，而他的父親又很堅持要他上學，所以那個景象是很奇异、很詭异的。而我其中有個弟弟也是小時候發燒變成白痴。我們隔壁鄰居有生個女孩也是智障，他們不讓她出門(她年紀比我們大了，大概20多歲)，但有時候我們從院子可以看到她在曬太陽。所以，我有一種超現實感就是從這裏出現。” (Mi traducción)

pesadilla de la fantasía del artista, no hacen más que ahondar en esa poética de la ausencia y de lo fragmentado. Por ello, la composición está centrada por una escena grotesca de dos dobles del artista a los que les falta media pierna y que avanzan a trompicones hacia un futuro oscuro, huyendo de un pasado sembrado de destrucción. Al mismo tiempo los gemelos lisiados y ciegos sostienen un cuerpo flotante, hinchado y decapitado que porta los ojos y el cerebro de los otros dos. Por lo tanto, el uno depende de los otros para poder continuar adelante, como los gemelos a bordo del tándem de Wu Tien-chang en la fotografía digital *Los dos se tratan igual*° (2001).



41. Chang Chao-tang, *Retrato de hombre sin cabeza de espaldas*, 1965, fotografía en blanco y negro, Colección del artista.

En esta obra encontramos algunos recursos que permiten trazar un relato de conexiones en la obra de Chen, es el caso de los cables que permiten conectar el cuerpo con miembros añadidos, realizando de este modo un paralelismo entre el cuerpo y la técnica del *collage* empleada. Podemos rastrear el uso de estos circuitos no sólo en otras fotografías de esta serie como *En el Camino a la ciudad enajenada*° (1998), sino también anteriormente en su pintura titulada *Figura femenina de Bodhisattva benevolente*° (1993-1994) (fig. 40).

A través de estos circuitos que conectan el cuerpo mutilado con aquellos órganos ausentes, el artista introdujo el tema del «cuerpo-circuito» que desarrolló con posterioridad en su segunda serie fotográfica *Doce karmas bajo la ciudad*° (*Twelve Karmas Under the City*, 2000); esto es, la tecnología como una forma de suplir las carencias humanas y narcotizar el cuerpo. Para Chen la tecnología que obsesiona a sociedades como la taiwanesa no es más que una faceta más del consumismo con el que el poder anestesia a la población. En esta obra, sólo se insinúan los resquicios de uno de los aspectos que recorre la obra de Chen como videoartista, las distintas formas de adormecer la memoria y la conciencia. Por ello, los rostros de algunos de los personajes, como los gemelos mutilados de esta serie fotográfica, poseen el rictus adormecido del que ha sido anestesiado, pero vive y respira como si fuera un muerto viviente.

Ese cuerpo acéfalo de *Imagen de una mente ausente* reproduce nuestras existencias flotantes, carentes de conciencia y embelesadas por el consumo. Otro artista taiwanés llamado Chang Chao-tang° realizó en los años sesenta una serie fotográfica protagonizada por otro cuerpo desnudo y sin cabeza posando de espaldas (fig. 41), aunque su intencionalidad no es exactamente la misma que la del ser acéfalo de Chen. En la imagen apreciamos el paisaje montañoso como el que poblaba el Taiwán preindustrial, mientras, al fondo, podemos observar un horizonte en el que una tierra cercana, pero al mismo tiempo nebulosa y distante, parece brotar de entre la niebla. De este modo el artista destaca la idea de la separación, de la ausencia de la tierra,



42. Chen Chieh-jen, *Imagen de unos gemelos idénticos*, 1998, fotografía digital en blanco y negro, 225 x 300 cm, Colección Chi-wen Gallery.

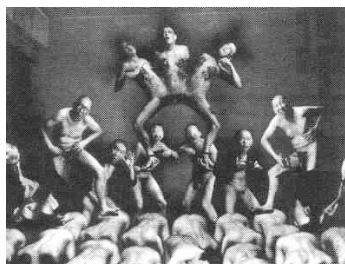
que no es otra que China continental vista desde la lejanía y el dolor, que paradójicamente contemplan los ojos melancólicos de la cabeza ausente, alusión evidente a esa pérdida.

Esta ausencia imprime a la atmósfera de la fotografía un sentimiento de tristeza con la que se ha identificado la situación de Taiwán a la hora de afrontar el laberinto de su identidad en su reciente historia. Es la tristeza del exiliado, pero al mismo tiempo es la tristeza de las víctimas de la represión, todos ellos han perdido una parte de sí mismos⁷⁶. Por lo tanto, este sentimiento melancólico vinculado a los acontecimientos históricos ocurridos en los albores de los años cincuenta, marcaría la relación entre el cuerpo y el espacio en el que éste habita. Para unos, una relación de deseo proyectado hacia la tierra natal (China continental), y para otros, de duelo por la tierra arrancada, dislocada (Taiwán). Un sentimiento de ausencia en el que Chang pretende ahondar a través de sus celebres hombres descabezados, en los que parece poder interpretarse el llanto por la memoria y el pasado perdidos, que ha dejado sólo un cuerpo fragmentado.

Como en la obra de Chang Chao-tang, *Imagen de una mente ausente* y otras piezas más de la misma serie fotográfica de Chen reproducen en primer plano un paisaje agrietado, baldío, metáfora de la ausencia y de los frutos estériles en las relaciones entre los gobiernos de China y Taiwán desde los años cincuenta hasta los noventa, momento este último de mayor radicalismo de la tendencia pro independentista taiwanesa.

Como hemos visto, en *Genealogía de sí mismo* la duplicidad de los personajes representados está asociada a la complicada relación entre China y Taiwán, al tiempo que pone de manifiesto las citas de Chen a la tradición iconográfica del budismo y del taoísmo en su trabajo. Para la investigadora francesa Claire Margat, la interpretación de esta obra debe buscar sus raíces precisamente en esa tradición búdica. A través de la imperfecta traducción al inglés del término chino *pensheng* como *Genealogy of the Self* se pierde la noción búdica de «nacimiento original» que tiene el término chino. Margat considera que esas dos cabezas son una síntesis de la muerte y la vida que conviven en la existencia humana, por lo tanto se aleja de esa otra interpretación más política: «El desdoblamiento de los rostros del supliciado no muestra la escisión que suprime el yo dividiéndolo, sino la ironía del nacimiento ineluctablemente ligado a la

⁷⁶ Wu Meiling, "Postsadness Taiwan New Cinema. Eat, Drink, Everyman, Everywoman," en *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*, eds. Sheldon H. Lu y Emilie Yueh-yu yeh (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2005), 78.



43. Anónimo, *Buda de dos cabezas*,
 fechado entre los siglos XI-XIII,
 dinastía Xia occidental, escultura en
 piedra encontrada en la ciudad de Hei-
 shui, República Popular de China.

44. Chen Chieh-jen, *El cuerpo de Na-
 cha*, 1998, fotografía digital en blanco
 y negro, 208 x 260 cm, Colección Chi-
 wen Gallery.

muerte»⁷⁷.

En este mismo sentido, *Imagen de unos gemelos idénticos*° (1998) (fig. 42) aludía también al budismo, concretamente a la figura del Buda° perteneciente a la dinastía Xia Occidental° (1038-1227), que poseía dos cabezas (fig. 43), una que mira hacia el futuro mientras la otra contempla el pasado. Las dos cabezas nuevamente comparten los rasgos del artista y un solo cuerpo que parece emerger de una tierra sembrada de cabezas degolladas y que sostiene en una mano una raíz, alusión al pasado y a la búsqueda de identidad del pueblo taiwanés; mientras que en la otra porta una bomba a punto de estallar entre sus manos y desintegrar o mutilar su cuerpo. Por lo tanto, con esta obra Chen quería realizar una preclara metáfora visual de la actualidad taiwanesa, siempre en la encrucijada y en la paradoja que supone buscar los orígenes en medio del ruido y el caos que provoca la brutal industrialización. Así como del dilema de su relación con China y con las potencias extranjeras, participantes activas de los últimos siglos de su historia.

El cuerpo de Na-cha° (1998) (fig. 44) actualiza el mito tradicional chino de Na-cha, un personaje que representa la autodestrucción y el sacrificio corporal, así como el renacimiento del alma en otro cuerpo. Desde su nacimiento la historia de este personaje está asociada al dolor físico y a la mutilación del cuerpo puesto que, al nacer como una bola de carne, su padre enfurecido tomó una espada con la que envistió a golpes el cuerpo de su hijo, por ello se dice que tenía tres cabezas y seis brazos. Chen recrea esa fragmentación de la carne en tres personajes que brotan de

⁷⁷ Claire Margat, «L'entre-deux images», *Art Today* (junio 2003): 195: “受刑者的雙重面孔，不是表達一種消滅自我和分身的分裂生殖，而是對死亡之後，緊接着不可抗拒的重生所做的嘲諷。” (Mi traducción)



45. Chen Chieh-jen, *En el Camino a la ciudad enajenada*, 1999, fotografía digital en blanco y negro, 225 x 300 cm, Colección Main Trend Gallery.

un mismo torso, probablemente en una alusión a las tres chinas: el continente, Taiwán y las colonias como Hong Kong° y Macao°, que habían sido desmembradas de China en ese caso por la espada del colonialismo. La expiración de los acuerdos centenarios de concesión de estos territorios al Reino Unido y a Portugal, respectivamente en 1997 y 1998, marcó la reunificación con el continente, la recuperación de esos miembros cercenados.

En 1993 Tsai Ming-liang dirige su primer largometraje *Los Rebeldes del Dios Neón°* (*Rebels of the Neon God*), con el que inició su trilogía de la familia. En la película, su actor habitual, Lee Kang-sheng, interpreta el personaje del joven y



apocado Xiao Kang°, enfrentado al descubrimiento de su homosexualidad y al primer desengaño amoroso del personaje encarnado por el actor taiwanés Chen Chao-jung°, que suscita en él no sólo el deseo físico, sino que representa todo aquello que nunca podrá llegar a ser. Enfurecido, el taciturno Xiao Kang se lanza a una locura que le lleva a destrozar la moto de su amado, para poder tenderle una mano que Chao-jung no hace más que rechazar⁷⁸. Al realizar estos actos de vandalismo juvenil el personaje firma con el nombre de Na-cha, que para el director de origen malayo es una forma de denominar a la generación de adolescentes taiwaneses de aquella época. Perdidos en el laberinto urbanita, su tormentosa relación paternofilial centrada en el tema de la culpa recuerda a

46. Ruinas de la abandonada fábrica de cobre en el área de Chinkuashih, Taiwán, fotografía de la autora.

⁷⁸ Véase minuto 01:16 de la película *Los Rebeldes del Dios Neón*.

aquella otra relación, la del relato mítico. En éste, Na-cha finalmente destripa su cuerpo como sacrificio por el dolor provocado a sus padres al cometer una serie de delitos ante los ojos del Tribunal Celestial de la mitología china, hasta que su maestro, un inmortal taoísta reconstruye un nuevo cuerpo para que su alma tenga un receptáculo donde habitar. Por ello a Chen, Na-cha también le sirve como símbolo de la violencia fratricida en la fracturada sociedad taiwanesa de los años noventa.

Esta misma idea permitió al artista concluir su primera serie con *En el camino a la ciudad enajenada* (1998) (fig. 45), una monstruosa cabalgata del tiempo que avanza desde el montañoso paisaje taiwanés, habitado por los aborígenes, a través de las ruinas del pasado colonial de una abandonada fábrica de cobre en el área de Chinkuashih^o (fig. 46), construida durante la colonización japonesa de la isla. Así camina hacia el futuro esta cohorte de lo grotesco con la que el artista reproduce diferentes escenas de autodestrucción. Varios de estos personajes, interpretados por el mismo artista, se mutilan cortándose las venas y serrándose partes de su cuerpo. En el centro encontramos una escena de canibalismo en la que un personaje devora el brazo de su álter ego, comiéndose su propia carne e infligiendo dolor a su propio cuerpo, lo cual revela una metáfora del colonialismo y su dominación entendida como un violento proceso de devorar al otro, que conduce a la reproducción de estos mismos patrones de dolor por parte de los colonizados, cuyas relaciones terminan por convertirse en actos de «endocanibalismo».

Estos seres transportan a cuestas un cuerpo ajado, de cuyas heridas brotan flores como si se tratara de una alusión al renacer y al fin de la rueda de las reencarnaciones del budismo. Por ello en el informe redactado por el artista sobre esta serie menciona la historia de Huike^o, el segundo patriarca del budismo *chan*^o, que se cortó a sí mismo un brazo para sobreponerse al miedo y alcanzar el nirvana, representando la auto mutilación como una nueva forma de transmisión, de subversión de la genealogía y los modelos establecidos de historia, tal y como el mismo artista pretendía hacer con su serie de fotografías: «El aterrador acto [de Huike] de cortarse un brazo él mismo inicia la tradición de la transmisión del budismo zen de un modo característico, más allá del lenguaje, los libros y los modelos establecidos»⁷⁹. Esta figura última se encuentra sobre un ataúd que rememora el universo de sus primeros recuerdos funerarios y la inspiración de su obra en la iconografía búdica vinculada a la muerte. Con esta fotografía ahonda en una composición del horror que años antes había perfilado⁸⁰ y con la que Chen pretendía reflexionar sobre el futuro al que se encaminaba la desmembrada sociedad taiwanesa, sumida en una lucha absurda, al menos a ojos del artista.

79 Véase ap. doc., textos escritos por Chen Chieh-jen 1: "Fei-Ker's frightening act of cutting arm by himself initiated the transmission of Zen Buddhism tradition in a characteristic way-beyond the language, books, and fixed, right pattern."

80 Véase fig. 40.

Capítulo 2

Lingchi-Ecos de una fotografía histórica:
la primera obra de videoarte de Chen
Chieh-jen.

«Para mí la “fragmentación” es una condición del presente, es una forma estética y también es el *leitmotif* de la narración».
(Chen Chieh-jen)*

2. 1. Libros de piel y sudor: cuestiones preliminares en torno a la creación de *Lingchi-Ecos de una fotografía histórica*.

«Cuando era niño los frecuentes tifones, los movimientos de tierra y los edificios en ruinas formaban parte de nuestra vida cotidiana (al menos de una parte de ella). Caminando desde mi casa había sólo una calle que llegaba hasta donde se encuentra la prisión militar en la actualidad. Antes, allí estaba el puente Xiulang derruido desde hacía muchos años, cuando yo era niño estaba en ruinas y una parte del puente parecía la imagen de un hueso roto. Junto a mi barrio había un sanatorio, que albergaba a soldados del ejercito de liberación chino, hechos prisioneros en la época de la Guerra de Corea por los anti-comunistas, que tatuaron en los cuerpos de aquellos soldados continentales las palabras “enemigos del comunismo”»¹.

Este testimonio del artista no sólo nos habla de cómo la idea de la fragmentación estaba presente en el recuerdo de Chen desde su infancia, sino también indica que la obra de Chen Chieh-jen es un relato contado en forma de rastros dejados en la piel, de huellas escritas e inscritas en el cuerpo; como lo era esa historia contada por Chen acerca de los prisioneros que vivían en unos destartalados barracones frente a su casa familiar y que tenían tatuadas en su piel las palabras «enemigos del comunismo». En el preciso instante en el que la aguja tatuadora perforó las pieles de aquellos soldados, la Historia oficial del discurso político del KMT se inmiscuyó en sus minúsculas historias y deseos personales. El relato oficial había quedado escrito en sus cuerpos, como si fueran un libro de piel y sudor. Habían sido encerrados en una cárcel de tinta y de carne. Sólo podrían arrancarse la piel a tiras o resignarse a la melancolía del

* Cheng Huei-hua, [La historia de lo fotografiado y conversación con Chen Chieh-jen sobre *Lingchi: Ecos de una fotografía histórica*], Art Today (junio 2003).

¹ Véase ap. doc., entrevista 8: “小時候常有臺風，地基挖空、房子倒塌是我們日常生活中(的一部份)。從我家走出來就只有一條路，走出去就是現在的軍法局，以前秀朗橋在哪裏塌方了很多年，在我小時候那是一個斷橋、而且是一個橋面像骨折一樣癱在那邊的意象。我們眷村旁邊有間療養院，收容當時原本中共韓戰期間人民志願軍、被俘虜后轉換的反共義士，那些身上刺「反共抗俄」……” (Mi traducción)

exiliado, incapaz de regresar al continente a causa de las palabras que jalonaban su cuerpo.

Esta anécdota de los prisioneros grabados a fuego sirve para ilustrar a la perfección la obra de Chen en la que el cuerpo marcado, fragmentado o mutilado es una metáfora visual del devenir de China y de Taiwán a lo largo de los siglos XIX y XX. Sin duda, el uso de la tortura china en su primera obra de videoarte *Lingchi-Ecos de una fotografía histórica*^o (*Lingchi- Echoes of a Historical Photograph*, 2002) debe explicarse en este mismo sentido. Antes de comenzar el análisis de la obra en sí, sería conveniente explicar cuál fue el punto de partida técnico y creativo que impulsó al artista a realizar ese primer trabajo de videoarte.

Pasado algún tiempo desde la finalización de la serie fotográfica en blanco y negro (1999) Chen fue consciente de las limitaciones técnicas de las que adolecía su obra. Pese a ser un artista que se sirve de la tecnología como medio artístico, realmente nunca se ha interesado por controlarla completamente. Por este motivo, desde los inicios de su carrera como videoartista hasta su culminación como artista internacional, ha sabido rodearse de un equipo de profesionales técnicos que acercan su forma de crear a la de los cineastas. A la cuestión técnica debemos añadir un problema de financiación que le impedía alcanzar sus objetivos artísticos. Aunque desde los años noventa había realizado algunas películas experimentales, la obra del artista taiwanés se resentía a causa de las cortapisas técnicas que le impedían disponer de una cámara de mayor calidad². El punto de inflexión se produjo en el año 2002 cuando consiguió una subvención privada para realizar su primera pieza de videoarte, con la que lograría conferir movimiento a una de las fotografías de la serie en blanco y negro.

Chen es un constructor de ecos, destellos y reverberaciones de su propia obra, por lo que *Lingchi* debe entenderse como una continuación de aquella primera serie fotográfica. De hecho, todo el trabajo de Chen recuerda a aquellos cuerpos mutilados que parecían querer emerger de la niebla de esas viejas fotografías. Es decir, parece una obra inacabada y en continuo proceso de construcción. Cada una de sus obras empieza donde acaba la siguiente y viceversa³: «Quiero hacer una película que esté incompleta para que posteriormente pueda ser reeditada. La película podría ser como una narración sin fin o un organismo en continua reproducción. Cada revisión acumula los fragmentos de una edición previa y los conecta entre sí. De modo que creo que la fragmentación es una situación contemporánea e incluso puede ser una

² Véase ap. doc., entrevista 2.

³ Chen Chieh-jen, Entrevista con Susana Sanz, Hotel Miramar (Taipei), 12 de diciembre, 2007, véase ap. doc., entrevista 3.

forma estética o un motivo narrativo. Tengo una idea parecida sobre las fotografías; éstas son como un interfaz en el que podemos hacer una brecha y revisarlas continuamente [...]»⁴.

Incluso el mismo concepto chino *lingchi* (que aquí traduciremos como desmembración del cuerpo), que da título a la obra, refuerza esa querencia por lo inacabado, fragmentado e incompleto, puesto que este término, que se tradujo en occidente como «tortura china» o «suplicio de los diez mil cortes», serviría para referirse al largo y lento castigo público por desmembración. El conocimiento de esta práctica cruenta se divulgó en la Europa de principios del siglo XX, sin duda mediante los testimonios de los soldados y viajeros europeos que presenciaron o tomaron fotografías de tal evento. De modo que, como analizaremos más abajo, la difusión de estas imágenes en libros y a través de postales jugó un papel clave en la interpretación que occidente realizó de China y por extensión de ese otro constructo⁵ denominado oriente. Sin embargo, tal y como indica el investigador francés Jérôme Bourgon, el concepto *lingchi* sólo aparece tipificado como delito en el código penal chino muy tardíamente. No será hasta comienzos de la dinastía Liao⁶ (907-1125), hacia el año 920 cuando este castigo aparezca mencionado en las fuentes de la *Historia de la dinastía Liao*⁶. Pese a ello, a principios del siglo XX en occidente era considerado como la forma más típica de castigo del sistema penal chino. Y aunque la dinastía Liao era de origen *kitan*^o, es decir un grupo étnico proto-mongol considerado bárbaro por los chinos *han*, esto no impidió que posteriormente las dinastías Ming y Qing no dudaran en regularizar esa práctica.

Sabemos que la ley penal china tiene una larga tradición vinculada al castigo corporal mediante la desmembración, que se conocía generalmente con el término *zhe*^o. Sin embargo, éste y otros términos referidos a castigos físicos no deben confundirse con este otro de *lingchi* y su práctica concreta a finales del periodo Qing, porque es de esta terrible práctica de la que los europeos tuvieron conocimiento. Igualmente es importante destacar que si bien los occidentales se aferraban a estas imágenes sádicas para conformar su visión peyorativa de China, olvidaban

4 Cheng Hwei-hua, "Tenacious and Full of imagination. A Conversation with Chen Chieh-jen," en *Artist Navigators*, 85: "I want to make a film that is incomplete so later on it can be re-edited. Film should be like an endless narrative or a reproducing organism. Every revision accumulates the fragments of the previous edition and links them together. So I think fragmentation is a contemporary situation yet also can be an aesthetic form or a narrative theme. I also have a similar idea about photographs; they are an interface we can continually breach and revise ..." (Mi traducción)

5 Néstor García Canclini, *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad* (Barcelona: Gedisa, 2004), 213: «Es necesario considerar a la otredad como una construcción imaginada que -a la vez- se arraiga en divergencias interculturales empíricamente observables».

6 Jérôme Bourgon, «Lingchi. Brève histoire d'un trop fameux supplice chinois», en *Turandot: Supplice chinois* (11 de febrero, 2004), <http://turandot.ish-lyon.cnrs.fr/Essay.php?ID=22> (última consulta 16 de agosto 2010).

contradictoriamente que hasta 1814 habían existido castigos similares, como por ejemplo el descuartizamiento (*quartening*), en países supuestamente más civilizados como Inglaterra: «El código penal chino, apenas se ha modificado. China, asentada desde milenios en un inmovilismo que hace de ella un espécimen único en el mundo de la paleontología social, diría que su legislación actual nos ofrece una vaga idea de lo que podía ser la justicia occidental en la época medieval. La severidad del código penal chino es extrema»⁷. Contrariamente a la creencia europea, los testimonios de intelectuales, hombres de leyes y políticos chinos demuestran que los propios chinos consideraban el *lingchi* como el más extremo de entre todos los llamados «castigos extremos»⁸, lo que sin duda finalmente llevó a proponer su abolición por el estudioso y jurista Shen Jiaben^o en 1905. Aunque su eliminación se produjera a principios del siglo XX, la lengua china moderna ha recuperado el uso del término *lingchi* para designar aquellos trabajos repetitivos e inhumanos, así como para describir las condiciones laborales consideradas lamentables⁹.

Este modo de ejecución consistía en la desmembración, la fragmentación de los huesos y la dislocación de las partes del cuerpo de los criminales siguiendo unas pautas y un orden que podrían calificar este acto como ritualizado. Desde su inclusión en el código penal en la dinastía Yuan^o hasta su abolición en abril de 1905, el *lingchi* fue un castigo destinado a los acusados juzgados por tres tipos de crímenes: el familiar, el considerado atroz e inhumano por la moral china y el de lesa majestad, es decir el que atentaba contra el emperador o suponía una rebelión y ofensa contra la dignidad del sistema imperial chino. Como sucediera en el caso de Fu Zhuli^o, un guardia al servicio del príncipe mongol Ao Han-ouan al que asesinó en febrero de 1905 y por lo que fue condenado a morir desmembrado públicamente en Beijing en abril de aquel mismo año. La escena fue contemplada por un gran número de personas que acudieron como público, algunos asistentes europeos tomaron fotografías que terminarían por ser publicadas como una serie de doce postales que se comercializaron para su uso postal en Europa. El destino de este acusado junto con las fotografías de otras víctimas de *lingchi* pasarían a ser tema de no pocos artículos y libros publicados en Europa desde 1905 y sin lugar a dudas dirigidos a un público europeo.

7 Jean-Jacques Maignon, *Dix ans au pays du Dragon* (Paris: Maloine, 1910), 247-248 : «Le code chinois, lui, s'est fort peu modifié. La Chine, figée depuis des millénaires dans un immobilisme qui fait d'elle un spécimen unique au monde de la paléontologie sociale, si je puis dire, nous donne par sa législation actuelle une vague idée de ce que pouvait être la justice occidentale à l'époque médiévale. La sévérité du code chinois est extrême». (Mi traducción)

8 Wang Mingde, [Textos legales/ Escritos de Wang Mingde] (Beijing: Fa lu chu ban she, 2001).

9 Chen Chieh-jen, *Introduction and Artist's Statement: Lingchi – Echoes of a Historical Photograph*, 2002, nota 4 [nueva versión], véase ap. doc., textos escritos por Chen Chieh-jen 2.



47. Autor anónimo, Ejecución por *lingchi* de pseudo Fu Zhuli, fecha desconocida, fotografía en blanco y negro.



48-51. Anónimo, Ejecución por *lingchi* del llamado Pseudo Fu Zhuli, clichés fotográficos en blanco y negro incluidos en la edición de Jean-Jacques Pauvert del libro *Las lágrimas de Eros* (1961) de Georges Bataille.



La descripción del castigo público y de algunas de esas fotografías las encontramos en el artículo del explorador francés Philippe Berthelot titulado *Los suplicios en China* (*Les supplices en Chine*). Hay que hacer notar que Berthelot no informa en su artículo sobre el nombre de la víctima de *lingchi* acaecido en Beijing, tampoco muestra las fotografías que le inspiraron y que según indicó el autor francés fueron inmortalizadas por un occidental¹⁰. Sin embargo, con la misma fecha de publicación que este artículo, Jean-Jacques Matignon, ex-agregado de la Delegación Francesa en Beijing por aquel entonces, escribe sobre el mismo asunto y ofrece una serie de

¹⁰ Philippe Berthelot, «Les supplices en Chine», *Je sais tout, encyclopédie mondiale illustrée* (15 de octubre 1905): 289-296.

fotografías facilitadas por un amigo suyo, un soldado que tomó las imágenes del castigo de un mongol que asesinó a uno de sus príncipes¹¹. Existen por tanto detalles coincidentes entre ambos relatos para poder pensar que la muerte que describen tanto Berthelot como Matignon fuera la de Fu Zhuli, uno de los últimos criminales sentenciados a *lingchi* en China. Sin embargo ninguno de los dos autores ofrece el nombre de la víctima, lo cual dificulta dar una conclusión rigurosa al respecto de la identidad del supliciado.

El viajero y escritor francés Louis Carpeaux, autor del libro *El Beijing que desaparece* (*Pékin qui s'en va*, 1913), mencionó este mismo suceso en su libro y recogió las mismas imágenes que Matignon. Pese a no haber estado presente en el momento del cruel desmembramiento de Fu Zhuli, describe con detalle la expresión del rostro del torturado. Desde el encrespamiento de su cabello por el dolor hasta la apertura de su boca previamente a recibir el golpe mortal del verdugo¹². Sin embargo, en este libro no se incluían las mismas imágenes de *lingchi* que años más tarde el profesor de la Universidad de la Sorbona de París, Georges Dumas recogería en su *Tratado de Psicología* (*Traité de psychologie*, 1923) y a través del cual Georges Bataille accedió a éste (fig. 47) y otros clichés fotográficos (figs. 48-51) como indica el mismo Bataille en la leyenda al pie de la fotografía, en la que además ciertos datos como el origen del castigo por *lingchi* son erróneos:

«Estos clichés han sido publicados en parte por Dumas y por Carpeaux. Carpeaux afirma haber sido testigo del suplicio, el día 10 de abril de 1905. El 25 de marzo de 1905, el “Cheng-Pao” había publicado este decreto imperial (bajo el reinado de Koang-Sou): “Los príncipes mongoles solicitan que el llamado Fou-Tchou-Li [Fu Zhuli], culpable de dar muerte al príncipe Ao-Han-Ouan [Ao Han-ouan], sea quemado vivo. Pero el emperador encuentra este suplicio demasiado cruel y condena a Fou-Tchou-Li [Fu Zhuli] a la muerte lenta por *Leng-Tch’e* [*lingchi*] (descuartizamiento). ¡Qué así sea respetado!” Este suplicio data de la dinastía manchú (1644-1911)»¹³.

11 Jean-Jacques Matignon, «Un supplice qui disparaît en Chine: Le Lynchii», *Archives d'anthropologie criminelle, de criminologie, de psychologie normale et pathologique*, n°142 (15 de octubre 1905): 834-841.

12 Louis Carpeaux, *Pékin qui s'en va* (París: Maloine, 1913), 186.

13 Georges Bataille, *Les larmes d'Eros* (París: Jean-Jacques Pauvert Éditeur, 1961), 232: «Ces clichés ont été publiés en partie par Dumas et par Carpeaux. Carpeaux affirme avoir été témoin du supplice, le 10 avril 1905. Le 25 mars 1905, le “Cheng-Pao” avait publié ce décret impérial (sous le règne de Koang-Sou) : “Les princes Mongols demandent que le nommé Fou-Tchou-Li, coupable de meurtre sur la personne du prince Ao Han-ouan soit brûlé vivant, mais l'empereur trouve ce supplice trop cruel et condamne Fou-Tchou-Li à la mort lente par le *Leng-Tch’e* (découpage en morceau). Respect à ceci !” Ce supplice date de la dynastie manchoue (1644-1911)». (Mi traducción)

Por lo tanto podemos afirmar que las series fotográficas de *lingchi* usadas por Matignon y Carpeaux en sus libros son las mismas, mientras que las empleadas por Dumas y, a través de él, Bataille son otras diferentes. En conclusión la identidad de la víctima de *lingchi* en cada una de estas dos series de imágenes es también distinta. La transmisión del conocimiento del *lingchi* a través de esas series fotográficas explica cómo este castigo terminó por adquirir gran popularidad en la configuración de la visión de China en Europa. Pero al mismo tiempo la historia de su difusión designa la carencia de rigor a la hora de contrastar las fuentes documentales con las visuales, como podemos observar simplemente al hojear el libro de Bataille *Las lágrimas de Eros* y las imágenes del libro de Carpeaux al que cualquier investigador puede acceder en la Biblioteca Nacional de Francia en París. Hoy en día sabemos que Bataille leyó estas obras de principios del siglo XX de un modo poco riguroso, puesto que no dudó en usar el texto de Carpeaux para describir el proceso de *lingchi*, al tiempo que incluía una fotografía que él identificó como el castigo a Fu Zhuli pero que pertenecía a otro criminal castigado del mismo modo y que aparecía en la obra de Dumas. Por lo tanto, la célebre fotografía usada por Bataille no puede ser confundida con la del denominado Fu Zhuli que aparece en los libros de Matignon y Carpeaux, así como en diferentes series de fotografías y de postales de principios de siglo XX.

Recientemente, el investigador francés Jérôme Bourgon y su proyecto de investigación realizado entre los años 2003 y 2005 en *L'Institut d'Asie Orientale* (IAO) de Lyon (Francia) han compilado un gran número de imágenes fotográficas, álbumes de viajes, postales, textos y en definitiva todo tipo de testimonios de los colonizadores occidentales en Asia, que constituyen un archivo digital centrado en la visión del otro construida a partir del fenómeno de la tortura china:

«[...] esa especie de poder intelectual que yo he denominado orientalismo, y que, en cierto sentido, constituyó la biblioteca o el archivo de las informaciones que fueron en común e incluso al unísono adquiridas. Lo que mantuvo el archivo unido fue un parentesco ideológico y un conjunto unificador de valores que habían demostrado su eficacia de diferentes maneras. Estas ideas explicaban el comportamiento de los orientales, les proporcionaban una mentalidad, una genealogía, una atmósfera y, lo más importante, permitían a los europeos tratarlos e incluso considerarlos como un fenómeno con unas características regulares. Pero, como cualquier conjunto de ideas duraderas, las nociones orientales influyeron en aquellos a los que se denominaba orientales, así como en los llamados occidentales o europeos»¹⁴.

¹⁴ Said, *Orientalismo*, 70-71.

El objetivo de Bourgon no radicaba tanto en analizar al oriental como objeto de estudio, sino en estudiar el fenómeno mismo del orientalismo como disciplina que ofrece información sobre la forma de mirar de nuestros doctos y eruditos antepasados colonizadores. El grupo trabajó desde una perspectiva compleja por ser completa, rigurosa, abarcando diversos campos y sin duda, al abrigo de los estudios poscoloniales. En este sentido, una de las líneas de investigación abrazada por el grupo francés ha sido el origen de la fotografía que nos ocupa, con el fin de arrojar luz acerca de la autoría de la misma y sobre la identidad del personaje mutilado¹⁵. La investigación de Bourgon juega un papel clave para comprender el proceso de documentación previo a la filmación de la obra de Chen, puesto que en el año 2000 tuvo un encuentro decisivo con el investigador francés que le ofreció mucha información sobre el suplicio chino, desde una aproximación más completa que la que realizara Bataille y el resto de escritores mencionados¹⁶.

La elección de Chen para trabajar sobre este tema estuvo motivada porque dicha fotografía, que sólo será mostrada al final de este video, era un buen ejemplo de cómo la identidad del colonizado había sido prefigurada por otros a través de los procesos continuos de colonialismo que no habían hecho más que incidir en la desmembración de China como estado-nación, y en la separación de Taiwán del continente. Por lo tanto, esta imagen le sirvió al artista para retroceder en el tiempo, hasta los orígenes mismos de la fragmentación y del sometimiento de la historia a un proceso de *lingchi*: «[Chen Chieh-jen] comenzó a examinar la condición fragmentaria desde la perspectiva del destino de China y descubrió que esta fragmentación entre China y Taiwán estaba originada en el colonialismo. Los tratados desiguales impuestos sobre China por los poderes imperiales causaron la separación del estado-nación chino y las fronteras nacionales. El Tratado de Shimonoseki (bajo el cual Taiwán y [las Islas] Pescadores fueron cedidas a Japón por el gobierno manchú en 1895) provocó que Taiwán fuera separada de China. La población china y taiwanesa que sobrevivió en este estado colonial, comenzó a fantasear sobre la modernidad, abriendo una brecha entre ellos y su cultura tradicional»¹⁷.

15 Jérôme Bourgon, «Bataille et le supplicé chinois: erreurs sur la personne», en *Turandot: Supplice chinois*, (mayo 2004), <http://turandot.ish-lyon.cnrs.fr/Essay.php?ID=27> (última consulta 16 de agosto 2010).

16 Véase ap. doc., entrevista 2.

17 Pan Anyi, "Contemporary Taiwanese Art in the Era of Contention," en *Contemporary Taiwanese Art in the Era of Contention*, Yen Chuan-ying, Hsiao Chounray, y ed. Pan Anyi (Taipei: Taipei Fine Arts Museum Publishing, 2004), 156: "He began to examine the fragmentary condition from the perspective of the fate of China and discovered that this fragmentary state of China/Taiwan originated in colonialism. The unequal treaties imposed upon China by Imperial powers caused the fragmentation of China's Nation-state and national borders. The treaty of Shimonoseki (under which Taiwan and the Pescadores were ceded to Japan by the manchu government in 1895) caused Taiwan to be separated from China. Surviving in this colonial state, Chinese/Taiwanese people began to fantasize about modernity, causing a separation between themselves and their traditional culture." (Mi traducción)

Como sucedía en la interpretación de la primera serie fotográfica de Chen, la ausencia corporal a la que remite la mutilación por *lingchi* no hace más que indagar nuevamente en la cuestión del desarrollo de la identidad taiwanesa a lo largo de los años posteriores a la ley marcial. Siguiendo la interpretación de Amy Cheng, podríamos afirmar que la situación política de Taiwán como estado *de facto* pero no *de jure* puede representarse como la imagen de un cuerpo que podríamos tocar, que tiene presencia física pero que al mismo tiempo es un cuerpo incompleto como el del castigado a sufrir el *lingchi*. El casi inexistente reconocimiento internacional de Taiwán como país no hace más que aumentar esa sensación de pérdida del cuerpo, de presencia fantasmal¹⁸.

El vacío existente, es decir el desconocimiento que existía sobre dicha imagen en China y Taiwán es lo que le interesó a Chen a la hora de reinterpretar la imagen. Puesto que es un artista cuya obra se mueve en el territorio de las cosas perdidas y olvidadas, como lo era precisamente aquella historia de las proclamas anticomunistas tatuadas en la piel de los soldados¹⁹. Es por ello que mientras aquellos intelectuales reflexionaban una y otra vez sobre la terrible escena de la fotografía que obsesionó a Bataille, Chen se recreó en filmar el rostro del anónimo fotógrafo y las efigies pétreas e inexpressivas del público asistente a la tortura descrita por Carpeaux. Para de este modo ilustrar las relaciones entre el considerado centro y la supuesta periferia a lo largo del proceso de construcción de la historia ortodoxa, cuyo discurso excluye los relatos escritos en los bordes. Por ello y pese a su reinterpretación de la fotografía la aportación de su lectura siempre será menospreciada o dejada de lado frente a la ofrecida por la mirada errónea de Bataille²⁰: «En occidente se estuvo discutiendo sobre esta imagen cerca de cien años. Pero en aquel momento quería expresar que esta imagen era un punto de partida, además salvo la interpretación de Bataille, ¿era o no posible [...] otra interpretación de esa imagen desde otro punto de vista?, así mi intención era demostrar que la interpretación de Bataille no era tan sólida, por eso mi primera idea fue añadir dos cabezas a la imagen [en la serie fotográfica en blanco y negro], para demostrar que no había una interpretación única de la imagen, estas dos cabezas y las dos heridas del pecho [en el video *Lingchi*] son lo mismo. Creo que esta imagen en sí misma debería tener muchas interpretaciones y no una sola»²¹.

18 Véase ap. doc., entrevista 10.

19 Véase ap. doc., entrevista 2.

20 Chen Chieh-jen, Conversación con Susana Sanz, Toledo, 13 de octubre, 2008, véase ap. doc., entrevista 5.

21 Véase ap. doc., entrevista 9, disco 1, 00:09:33-00:11:52: “那么這張照片在西方幾乎就被談論了快一百年。但是我那時候想說，除了至少我有一個跟基本的當時我有一個很基本的出發點，就是除了喬治巴塔耶他的詮釋的觀點之外，那么是不是...是不是可以有其它的觀點這樣做的用意是我覺得不使那個意義被凝固住，所以我那時候的第一個想法想說把他做成有兩個頭的，我的意思是說它不是單一意義，這兩個頭就跟他胸口有兩個洞一樣，那個被凌遲兩個洞一

En cuanto a la aproximación realizada por el artista al tema de la colonización, la cuestión clave que subyace en la obra *Lingchi*, siempre será perfilada desde un acercamiento personal y desde la perspectiva «apropiacionista» de las palabras escritas por otros en letras mayúsculas. Para Chen, términos como el de colonialismo o globalización poseen una lectura múltiple, el mismo artista ofrece un ejemplo al referirse a la relación entre el hombre y la mujer en las sociedades asiáticas, entendida como otra especie de «colonialismo interno»²². Por lo tanto, existen demasiadas capas superpuestas y por este motivo pretender crear estereotipos se torna peligroso. La obra de Chen representa sencillamente una tenue capa más incorporada a ese, ya de por sí, enrevesado palimpsesto conceptual.

Finalmente, resulta significativo el empleo del video para dar forma a esta postura, llamémosla marginal, puesto que parece que el artista quisiera rescatar el origen utópico y reivindicativo del medio, su ímpetu por combatir el sistema establecido, la institucionalización del arte y sus canales oficiales de difusión:

« [...] en sus orígenes el uso de la tecnología del video portátil representaba una crítica a las instituciones del arte en la cultura occidental, consideradas como otra estructura más de dominación. Así, el video cuestionó los lugares de producción del arte en la sociedad, las formas y los “canales” de su distribución, y la pasividad de recepción que, de una forma inherente, suscitaban. Implícitamente, en la primera utilización del video la crítica estaba no sólo dirigida contra el sistema, sino que era también utópica ya que el esfuerzo no consistía en penetrar el sistema sino en transformar todos sus aspectos y -como herencia del proyecto revolucionario de la vanguardia- en redefinir el sistema a través de su aniquilación, mezclando el arte con la vida social, haciendo intercambiables público y realizador»²³.

Chen admite el valor reivindicativo del arte contemporáneo y su capacidad de denuncia sin olvidar las limitaciones de ésta, por ello su visión es más realista y menos quimérica que la de los pioneros de la prehistoria del videoarte. En este

樣。我覺得就是這個影像本身應該就是多義而不是單義的。” (Mi traducción)

22 Véase ap. doc., entrevista 2.

23 Martha Rosler, «Vidéo: la dissipation du moment utopique», en *La vidéo: entre art et communication*, ed. Nathalie Magnan (Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1997), 18: «[...] à ses débuts l'utilisation de la technologie de la vidéo portable représentait une critique des institutions de l'art dans la culture occidentale, considérée comme une autre structure de domination. Ainsi, la vidéo remettait en question les lieux de production de l'art dans la société, les formes et les «canaux» de leur distribution, et la passivité de réception qu'ils suscitaient de façon inhérente. Implícitement, dans l'utilisation primitive de la vidéo, la critique était non seulement dirigée contre le système, elle était aussi utopique, car l'effort ne consistait pas à pénétrer le système mais à en transformer tous les aspects et -héritage du projet d'avant-garde révolutionnaire- à redéfinir le système en l'anéantissant, en mêlant l'art à la vie sociale et en rendant le public et le réalisateur interchangeables». (Mi traducción)

sentido, Chen es un nostálgico que rescata a destiempo un moderado regusto utópico por la crítica sociopolítica. El artista taiwanés considera que pese a estar inmerso en las estructuras internacionales del mercado del arte, el sistema se puede denunciar desde el mismo epicentro del monstruo²⁴, como él hace a través de un arte que evolucionará hacia un hermanamiento mayor con la política y la causa social, como demuestra su obra posterior. De hecho, *Lingchi* se encuentra en la base conceptual de todo su trabajo, como si se tratara de la proyección de un círculo que se extiende a lo largo de su obra para regresar siempre al mismo punto de partida.

2. 2. Mirar a través de las heridas: un nuevo análisis de la representación del cuerpo y la mirada en relación con el colonialismo.

La fotografía que inspiró a Chen era por lo tanto una de aquellas muchas imágenes de la llamada tortura china que circulaban a modo de postales por la Europa de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX (fig. 52). Pero también debemos explicar este fenómeno como otro intento más por, regular, codificar y configurar, para después producir²⁵ el simulacro de lo oriental y de lo otro, al menos a ojos de Occidente:

«Por un lado, el orientalismo tomó posesión de Oriente tan literal y extensamente como le fue posible; por otro, domesticó este conocimiento para Occidente filtrándolo a través de sus códigos reguladores, sus clasificaciones, sus casos de especies, sus revisiones periódicas, diccionarios, gramáticas, comentarios, ediciones y traducciones, todo lo cual junto forma un simulacro de Oriente y lo reproduce materialmente en y para Occidente. [...] [Oriente] Iba a ser reconvertido y reestructurado a partir de un puñado de fragmentos traídos pieza a pieza por exploradores, expediciones, comisiones, ejércitos y mercaderes en una entidad con un significado orientalista lexicográfico, bibliográfico, departamentado y textualizado. Hacia mediados del siglo XIX, Oriente se había convertido en una carrera, como Disraeli dijo, en la que uno podía rehacer y restituir no solo a Oriente, sino también a sí mismo»²⁶.

Esas postales no sólo son fragmentos escogidos para demostrar y argumentar la narración que occidente quería escuchar sobre el otro, sino también para hacer valer

²⁴ Véase ap. doc., entrevista 3.

²⁵ Jean Baudrillard, *El otro por sí mismo* (Barcelona: Anagrama, 1994), 65.

²⁶ Said, *Orientalismo*, 228-229.



52. Anónimo, Ejecución por *lingchi*, 10 de abril de 1905, fotografía en blanco y negro, postal enviada a Francia el 9 de julio de 1912, Serie de postales tituladas *Los suplicios chinos* (*Les Supplices Chinois*) editada por Fang *et al.*

el privilegio del que creía gozar el colonizador occidental, «porque la suya era la cultura más fuerte; él podía penetrar, abarcar, dar forma y significado al gran misterio asiático, como Disraeli lo expresó una vez»²⁷. Estas postales que se convirtieron en la forma más efectiva de enviar imágenes sobre países considerados exóticos, terminaron por desarrollar una floreciente industria independiente creada por y para el mercado internacional. Sólo tardíamente y coincidiendo con la caída del sistema imperial chino en 1911 podemos testimoniar un interés propiamente chino por fotografiarse tal y como China se veía a sí misma²⁸.

A través del trabajo de fotógrafos, como el escocés John Thomson, y sus imágenes de China también se pueden rastrear los estrechos lazos que unirían la historia de la fotografía con el proyecto colonialista y su sed de información sociológica²⁹. A partir

27 Ibid., 73.

28 Régine Thiriez, "Imperial China in Postcards," *Orientations: The Magazine for the Collectors and Connoisseurs of Asian Art* (junio 2004): 51.

29 Naomi Rosenblum, *Une histoire mondiale de la photographie* (París: Abbeville, 1996), 168.



53. John Thomson, *Los pequeños pies de las mujeres chinas*, 1873-74, fotografía en blanco y negro, en *Imágenes de China y sus gentes*.

del encargo que recibió de la Real Sociedad Geográfica de Londres, realizó un viaje por China entre 1862 y 1872, que se materializó en un álbum fotográfico titulado *Imágenes de China y sus gentes* (*Illustrations of China and its People*, 1873-74)³⁰. A primera vista su trabajo parece estar embebido de una voluntad documental e incluso antropológica que le habría llevado a captar las costumbres de las diferentes etnias que habitan China. Pero en realidad su obra es la de un auténtico cazador de imágenes, ávido por aprehender aquello que palpita en el interior y que responde al ansia por ejercer el poder sobre el otro convertido en objeto.

Una de las fotografías más interesantes de los cuatro álbumes realizados por Thomson ilustra la costumbre del vendaje de pies bajo el título *Los pequeños pies de las mujeres chinas* (*Small Feet of Chinese Ladies*) (fig. 53). En esta fotografía podemos observar cómo eran los pies de una mujer después de haber sido sometidos al vendaje. En los comentarios a la fotografía, Thomson explicaba los numerosos intentos que realizó antes de que el marido de la mujer accediera a ser sobornado para que su mujer desvendara sus pies ante la curiosidad fotográfica del extranjero. Estas reticencias no sólo hablan del fortísimo tabú sexual que en la cultura china representaban los pies femeninos vendados y que sólo el régimen comunista consiguió erradicar entre la población, sino que demuestra esa misma tendencia irrefrenable de los viajeros occidentales, que también podemos apreciar en la fotografía que inspiró a Chen, por capturar el horror en forma de imágenes como si se tratara del aspecto más representativo del otro. Sin embargo, este tipo de imágenes como el vendaje de pies, los fumadores de opio y los castigos infligidos a criminales, constituyen una importante categoría temática denominada «enfermedades sociales chinas», muy extendida en estas fotografías y postales³¹.

Por lo tanto, podríamos afirmar que existe en el hombre una tendencia morbosa a lo horrendo en su encuentro con otras culturas, a las que terminamos por estigmatizar. Prueba de esa pulsión humana de horror son las ejecuciones que el pueblo ha presenciado con gran excitación en todas las épocas y de la que la cultura china no estaría exenta³². De ello daría buena muestra la historia de la imagen fotográfica vinculada al colonialismo. Como diría Néstor García Canclini, reafirmando la extrañeza de la otredad y el rechazo de su diferencia al ir depositando en lo otro

30 John Thomson, *China and Its People in Early Photographs: An Unabridged Reprint of the Classic 1873-74 Work*, vol. 2 (Nueva York: Dover, 1982): imagen nº XIV.

31 Thiriez, "Imperial China in Postcards," 46.

32 Umberto Eco, ed., *Historia de la fealdad* (Barcelona: Lumen, 2007), 220.

todo aquello que negamos en nosotros, precisamente protegemos nuestra imagen³³. En este mismo sentido, Bourgon en uno de sus artículos³⁴ analiza cómo a la hora de visualizar un suplicio, el espectador occidental y el chino diferían, y en esta diferencia se encontraría la base de ese sentimiento de repulsa occidental hacia la llamada crueldad y barbarie china. A ojos de un occidental el suplicio estaba teñido de toda una serie de connotaciones religiosas, penales y estéticas que convertían este hecho en un espectáculo que daba forma a la relación entre el soberano y el sujeto, pero que sobretodo desencadenaba la catarsis del pueblo, la identificación entre éste y la víctima y, este sentido, servía para expresar o canalizar sentimientos como el de la piedad cristiana. En el caso del suplicio chino, éste estaba liberado de cualquier sentido religioso, sirviendo sólo como puesta en práctica del sistema penal, para recordar y reforzar por lo tanto la idea de que el crimen debe de tener un castigo. En este sentido, las emociones y los sentimientos se habían desvinculado de esta práctica de la ley:

«Por un lado, las torturas fueron usadas para probar que China ignoraba el imperio de la ley, e incluso la civilización; puesto que ignoraba sistemáticamente la caridad cristiana y la humanidad; por otro lado, una irresistible curiosidad empujaba a los occidentales al lugar de las ejecuciones chinas para observar esas escenas de crueldad, para inmortalizarlas en forma de fotografías, y para contemplar [a la víctima] con un pesar moral y un placer estético, como era habitual con las imágenes de suplicios y martirios hasta finales de la Edad Media. Así, los occidentales podían descalificar el código penal chino como un remanente de barbarismo de una época primitiva, al mismo tiempo podían recrearse en la realización de un ideal estético, en el que los símbolos cristianos eran reconvertidos en placeres sádicos»³⁵.

El suplicio público que representa aquella fotografía en cuestión tiene un papel decisivo para demostrar la importancia del cuerpo y la mirada en el relato que estamos entretejiendo. El suplicio que relata Chen como el que describiera Michel Foucault al referirse al caso del malogrado regicida Damiens³⁶, es de naturaleza

33 García Canclini, *Diferentes, desiguales y desconectados*, 213.

34 Jérôme Bourgon, [Diferencias y similitudes entre la representación visual de la pena de muerte en China y la tortura en Europa. Las consideraciones de un comisario], *Art Today* (junio 2003): 182-193.

35 Ibid., 193: “一方面，有些西方觀點認為展示酷刑，證明中國漠視法律，甚至漠視基督教慈善和人道主義關懷的文明教化；但另一方面，西方人無法抑制對中國刑場的好奇，觀看殘酷的場景、和透過照片的注視、以道德上的悲痛和美學的歡愉凝視，如同中古世紀常見的酷刑和狗教繪畫。如此一來，西歐人才能除去中國法律是蠻族遺風的既定看法，又同時能滿足於欣賞從基督教象徵轉化為虐待式歡愉之美學典型。” (Mi traducción)

36 Robert François Damiens fue el autor del intento de asesinato contra el soberano francés Luis XV en 1757. Michel Foucault se refería a su tentativa de regicidio y a su consecuente castigo en *Surveiller et Punir: Naissance de la prison*

eminentemente corporal³⁷. Desde la exhibición del cuerpo masacrado y su brutal profanación hasta su desaparición en forma de cenizas, el castigo adquiere el valor de un espectáculo cruento de pura visibilidad corpórea, al estilo de una *performance* como las realizadas por Chen en los años ochenta: «La *performance* a menudo recuerda a los rituales de sacrificio, al de la crucifixión y la encarnación, dentro de las referencias cristianas, mayoritarias en la producción del arte corporal de los años setenta. El ritual, como puesta en escena formalmente codificada, ha podido dar lugar a grabaciones de imágenes más o menos elaboradas [...]»³⁸.

En el suplicio existen tres fases a las que el cuerpo martirizado se verá sometido. Un primer momento en el que se da a conocer la identidad de la víctima paseándola ante la mirada del pueblo. A continuación, el suplicio mismo se lleva a cabo a través de la fragmentación del cuerpo que le desarticula como unidad física original, como ente individual. De hecho, Matignon describe el proceso de desmembración del *lingchi* como si fuera una operación quirúrgica realizada en seis fases: «1° Ablación del seno y del músculo pectoral izquierdo a través de dos incisiones semicirculares. 2° Mismo proceso en el lado derecho. 3° Escisión de los músculos de la cara anterior del muslo izquierdo. 4° Mismo procedimiento en el muslo derecho. 5° Escisión de los músculos de la parte anterior del brazo izquierdo. 6° Lo mismo para el brazo derecho»³⁹.

Finalmente, se procede a la desaparición del mismo, a la quema de los restos, al esparcimiento de sus cenizas al viento para hacer desaparecer no sólo su crimen sino también su memoria personal. Sin embargo, la resonancia del suplicio mismo sobre la población debe conservarse en su recuerdo mediante la imagen en su forma más cruenta, por ello es necesario que el cuerpo del condenado sea marcado y mostrado públicamente⁴⁰. Por lo tanto, el suplicio es ante todo un acto público de poder, un ritual político de instrumentación corporal y visual. Los suplicios toman el cuerpo del condenado y la mirada del pueblo como protagonistas indiscutibles de esa ceremonia punitiva, de ese ritual que no es otro que el del poder. Ya sea este poder el del

(París: Éditions Gallimard, 2006), 9.

37 François Boullant, *Michel Foucault y las prisiones* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2004), 35.

38 Françoise Parfait, *Video: un art contemporain* (París: Regard, 2001), 189: «La performance emprunte souvent aux rituels du sacrifice, de la crucifixion et de l'incarnation, pour rester dans les références chrétiennes, majoritaires dans les productions d'art corporel des années 1970. Le rituel, en tant que mise en scène formellement codifiée, a pu donner lieu à des enregistrements d'images plus ou moins élaborés [...]» (Mi traducción)

39 Matignon, «Un supplice qui disparaît en Chine», 836-841: «1° Temps. Ablation par deux excision demi-circulaires du sein et du muscle pectoral gauche. 2° Temps. Idem pour le côté droit. 3° Temps. Excision des muscles de la face antérieure de la cuisse gauche. 4° Temps. Idem pour la cuisse droite. 5° Temps. Excision des muscles de la face antérieure du bras gauche. 6° Temps. Idem pour le bras droit». (Mi traducción)

40 Boullant, *Michel Foucault*, 35.

soberano del Antiguo Régimen (en las explicaciones de Michel Foucault) o el del emperador chino (en el caso de la fotografía que nos ocupa), puesto que cualquiera se ve reactivado⁴¹ ante los ojos de los asistentes⁴² (fig. 54), siempre a través del control sobre el cuerpo. Convirtiéndose el suplicio en un ejemplo excepcional de lo que Foucault denominó la «biopolítica del poder»: «Se trataría en él del “cuerpo político” como conjunto de los elementos materiales y de las técnicas que sirven de armas, de relevos, de vías de comunicación y de puntos de apoyo a las relaciones de poder y de saber que cercan los cuerpos humanos y los dominan haciendo de ellos unos objetos de saber. Se trata de reincorporar las técnicas punitivas -bien se apoderen del cuerpo en el ritual de los suplicios, bien se dirijan al alma- a la historia de ese cuerpo político. Considerar las prácticas penales menos como una consecuencia de las teorías jurídicas que como un capítulo de la anatomía política»⁴³.

Ese poder que las instituciones y los aparatos ponen en juego son estrategias y tácticas multiformes de control ejercidas sobre el cuerpo de la población, así como formas de relacionarse que calan profundamente en cada estrato social. Es decir que hay una interiorización de esas fórmulas de ejercer el poder por parte de la población, que van más allá de las categorías estrictas de dominadores y dominados, ya que estos últimos pueden ser transmisores de las mismas.

Si en esta explicación pasamos de un plano abstracto a uno más concreto, podemos analizar la obra de Chen en los siguientes términos, puesto que en *lingchi* existen al menos tres casos en los que podemos aplicar la teoría de Foucault sobre el ejercicio de poder asociado al ritual punitivo aplicado al cuerpo de la población. Primero, Chen ilustra la condena del criminal y su consecuente suplicio como forma de demostrar el poder imperial ante cualquier intento de subversión. En segundo lugar y al mismo tiempo, otra táctica de poder está siendo llevada a cabo, la del colonizador que se sirve de la tecnología, esto es de la cámara fotográfica, para demostrar su superioridad cultural ante el «salvajismo nativo» (figs. 55, 56) porque como indica Sontag, a menudo algo perturba más en la imagen fotográfica que cuando esa escena

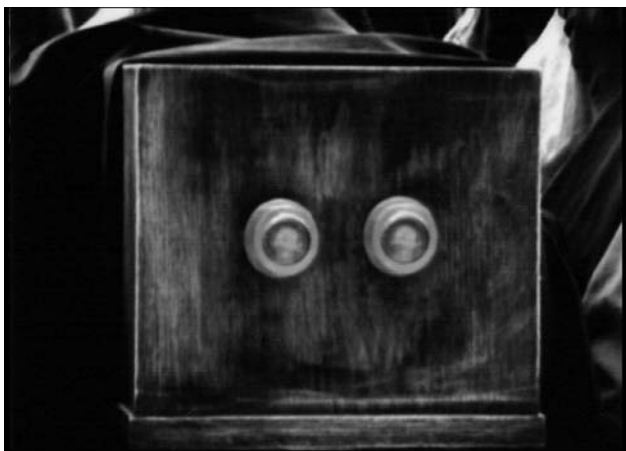


54. Chen Chieh-jen, *Lingchi-Ecos de una fotografía histórica*, 2002, 16 mm trasferido a DVD, blanco y negro, triple canal, sonido, 21'04'', Galería La Fábrica Madrid.

41 Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, 54.

42 Ibid., 63.

43 Ibid., 35.



55, 56. Chen
Chieh-jen,
*Lingchi-Ecos de
una fotografía
histórica*, 2002.

se vive en la realidad⁴⁴. Estableciendo a su vez una jerarquía en las relaciones de poder a través de la forma de tomar la fotografía, en el ángulo que el fotógrafo utilizó destacando unos aspectos sobre otros. Como veremos los dos círculos perforados en el cuerpo del mutilado podrían ser vistos como dos ojos a través de los cuales el espectador puede ver aquello que nunca se le había permitido observar, puesto que el occidental que portaba la cámara ofrecía un sesgo muy marcado de la mirada, aportaba filtros a partir de los que mirar y representar al oriental.

Como indicara Edward Said, el occidental raramente miraba directamente al colonizado, se les observaba como problemas que se debían de resolver y controlar. En ese caso, la palabra «representar» puede entenderse en su doble acepción, es decir que eran incapaces de presentarse en imágenes o en palabras, de ahí la necesidad de la tecnología fotográfica para ser reproducidos; al tiempo que para incidir en la evaluación de su incapacidad para gobernarse. En esta historia de miradas colonizadas y de control, la fotografía jugó un papel clave para acercar pero también para alejar, para analizar lo que se suponía un problema y para justificar su resolución a través del sometimiento⁴⁵. Además, sabemos que el modelo colonial y sus métodos de control tuvieron gran influencia en el desarrollo de las técnicas de vigilancia científico-técnica de la policía en la metrópolis de los siglos XIX y XX⁴⁶:

«El uso institucional de la fotografía [...] pretendió hacer -y, de hecho, lo hizo- el “trabajo sucio” de la modernización [...] Un trabajo sucio fundado en una determinada comprensión

⁴⁴ Sontag, *Sobre la fotografía*, 235.

⁴⁵ Said, *Orientalismo*, 278-279.

⁴⁶ Paul Virilio, *La máquina de visión* (Madrid: Cátedra, 1989), 58.

del ver como ejercicio de desposesión, que tiene, a partir de 1860, dos caras fundamentales, las caras ocultas de la historia de la fotografía, o su sombra, esos dos episodios que faltan en todos los manuales: la imagen médico-policia [..] y la imagen colonial [...], surgida ésta al amparo de un “imperialismo cultural” –como caracterizó Edward Said- más poderoso y efectivo que el militar, político y económico. Todo conocimiento, como toda representación, es político y, en este sentido, aquí, miles de fotografías “orientalistas” y “coloniales” preservaron y fomentaron, desde una batalla librada en el campo del imaginario visual, una rejerarquización de lo otro [...] desde una posición de dominio (visual y político). Imagen-control, aquí, a través de la domesticación erotizada de lo exótico y diferente. O de la diferencia convertida en exótica y en objeto del deseo, poseído ya a través de esa imagen que permitió ver al modo como, en el fondo, el auténtico “sujeto” de esa imagen quisiera imaginarlo»⁴⁷.

En esa escala de jerarquías el poder de la modernización y de la tecnología occidental está por encima del poder imperial chino e incluso se extienden en el tiempo para enredar con sus brazos a los espectadores contemporáneos de la imagen. Así, tomando una fotografía capturada por otra persona y a través de la mirada de otro, que Chen está obligado a compartir como si fuera la suya propia, él analiza hasta qué punto la memoria colectiva de las «periferias» está formada por imágenes tomadas por otros⁴⁸.

Por último, el tercer caso sobre el ejercicio del poder en el cuerpo de la población atañe al público asistente, a los espectadores tanto dentro como fuera de la imagen, que aceptan y suscriben no sólo el espectáculo de la mutilación sino la representación que se hace de sí mismos a través de la imagen fotográfica.

Si pasamos a analizar algunas de las escenas claves del video siguiendo su orden de aparición, nos damos cuenta de cómo el suceso histórico de la práctica penal no es filmado con una voluntad documental ni realista por parte de Chen. Prueba de ello son los anacronismos confesados⁴⁹, en los que el artista incurre intencionadamente a través de los siete (fig. 57) y no ocho cuchillos del «castigo de los ocho cuchillos»^o con los que se ejecutaba el *lingchi* a finales de Qing; la vestimenta y los diferentes cortes de pelo que combinan la tonsura manchú del público y la víctima, con las ropas modernas de los trabajadores taiwaneses (fig. 58). Porque por encima de todo Chen es un artista al que le interesa filmar aquello que nunca nos es mostrado, lo que es sistemáticamente eliminado porque no corresponde a lo que la forma de ver oficial

47 Xavier Antich, «Ver para mirar. De la imagen-control a la imagen-deseo», en *Cuerpo y mirada*, Fernández Polanco, 97.

48 Lin Chi-ming, «Mémoire, histoire, généalogie», 9.

49 Chen Chieh-jen, *Statement: Lingchi* [primera versión], véase ap. doc., textos escritos por Chen Chieh-jen 20.



57-60. Chen Chieh-jen, *Lingchi-Ecos de una fotografía histórica*, 2002.

(en este caso la mirada del colonizador) quiere presentar.

Por eso Chen se detiene en los preparativos, en los preliminares del castigo⁵⁰, en el proceso de ejecución, en los allí presentes; pero concede una menor importancia al resultado, es decir a la famosa fotografía. Además, a través de la técnica de ralentización de la imagen (*slow-motion*) y del montaje fragmentado y no sincronizado de la obra, Chen no sólo recrea ese proceso lento y duradero de la mutilación (figs. 59, 60), «el artista no muestra la ejecución, sino su protocolo»⁵¹. También permite la observación pormenorizada de la que nos había privado la tecnología fotográfica. Así, el propio espectador del video se ve sometido a una especie de estupefacción que una vez más le hace partícipe del hecho histórico, de

50 Lin Chi-ming, «Mémoire, histoire, généalogie», 10.

51 Régis Michel, *L'œil-écran ou la nouvelle image. 100 vidéos pour repenser le monde* (Luxemburgo: Casino Luxembourg-Forum d'art contemporain, 2007), 305: «L'artiste ne montre pas l'exécution. Mais son protocole». (Mi traducción)

este simulacro teatral del horror. Al mismo tiempo, la ralentización de la imagen en este video como en obras posteriores de Chen, se convierte en una especie de marca personal, de factura de la pincelada creadora que no hace más que permitir al espectador concentrarse en una visión escrutadora, intensiva y analítica⁵².

La cámara no cesa de moverse rodeando la escena de la tortura con un *travelling* continuo (fig. 61) adentrándose en las sangrantes heridas del pecho, filmando sin tapujos un primerísimo plano del rostro del doliente, que resulta obsceno y «pornográfico» como calificara Jean Baudrillard a los primeros planos⁵³. Así, el artista consigue que el espectador penetre en la historia desde una perspectiva múltiple: la de los espectadores del cruel acto, la del verdugo, al mismo tiempo que la de la víctima y la del occidental que supuestamente tomó la fotografía; una oportunidad a la que la fotografía original no nos había abierto las puertas.

De este modo Chen parece querer retomar las palabras de Michel Foucault cuando éste hace alusión a cómo el castigo público en las culturas pre-modernas tiene la capacidad de que, en el último momento los papeles de los protagonistas se tornen: el verdugo se convierte en el criminal y los jueces en los asesinos de aquél que sufre el suplicio, objeto de piedad y admiración al mismo tiempo: «Y todo lo que podía conllevar como espectáculo en adelante se encontrará afectado de un indicio negativo; como si las funciones de la ceremonia penal dejaran, progresivamente, de estar incluidas, se sospecha que este rito que “concluía” el crimen mantiene con este último un parentesco sospechoso: de equiparlo, incluso de sobrepasarlo en salvajismo, de acostumar a los espectadores a una ferocidad de la que se les quería apartar, de mostrarles con frecuencia los crímenes, de hacer parecer al verdugo un criminal, a los jueces unos asesinos, de invertir en el último momento los papeles, de hacer del ejecutado un objeto de piedad o de admiración»⁵⁴. El artista taiwanés quiere revivir ese preciso momento en el que las jerarquías parecen verse quebrantadas



61. Chen Chieh-jen, *Lingchi-Ecos de una fotografía histórica*, 2002.

⁵² Ibid., 306.

⁵³ Baudrillard, *El otro*, 37.

⁵⁴ Foucault, *Surveiller et punir*, 15: «Et tout ce qu'elle pouvait emporter de spectacle se trouvera désormais affecté d'un indice négatif; comme si les fonctions de la cérémonie pénale cessaient, progressivement, d'être comprises, on soupçonne ce rite qui "concluait" le crime d'entretenir avec lui de louches parantés: de l'égaliser, sinon de le dépasser en sauvagerie, d'accoutumer les spectateurs à une férocité dont on voulait les détourner, de leur montrer la fréquence des crimes, de faire ressembler le bourreau à un criminel, les juges à des meurtriers, d'inverser au dernier moment les rôles, de faire du supplicié un objet de pitié ou d'admiration». (Mi traducción)

e invierten sus papeles, para reforzar la visibilidad de lo invisible que empuja la creación de su obra.

Para Chen, las miradas del público chino asistente a la ejecución en el momento de ser tomada la fotografía, así como nuestra propia mirada como espectadores externos, generan un juego especular de miradas entre unos y otros, que el artista explica de este modo: «No importa que en la película hubiera un punto de vista de los actores o de la llamada tercera persona, creo que existía un punto de vista desconocido por nosotros que parecía una mirada espectral que atravesaba la multitud, el cuerpo del que sufría el castigo. Desde las heridas de su cuerpo podía ver la imagen tomada en el año 1905 pero también otras imágenes de otras épocas [del pasado y del presente]. Creo que a través de esta mirada espectral estos hechos quedaban conectados entre sí»⁵⁵. Sin embargo, y aplicando la interpretación de lo posmoderno según Michel Hardt y Antonio Negri⁵⁶ al análisis de la mirada en esta obra, este cruce de miradas no se produce únicamente entre el interior y el exterior, el adentro y el afuera, el centro y la periferia, si se prefiere.

También a lo largo del proceso de mutilación, la mirada adquiere una dimensión múltiple. Nosotros observamos pero el verdugo, el público y el mismo torturado también parecen devolvernos la mirada. A través de la intervención de unos ojos cuyas pupilas reflejan la ejecución, el espectador se convierte en receptor del dolor del cuerpo de la víctima: «La mirada conduce al ritual del suplicio a un clímax real que hace posible posteriormente la extensión del efecto emocional. Durante el ritual del castigo, ¿En qué piensa la víctima en el momento agonizante del sufrimiento y la muerte? ¿Qué tipo de transformaciones suceden en el pensamiento y la emoción del espectador mientras contempla la ejecución? ¿Cuán profundamente está poseído por la técnica de ejecución el verdugo durante el suplicio? ¿Es posible encontrar un mapa de sus pensamientos y emociones a partir de sus caras y cuerpos? ¿Y este mapa estaría inscrito una vez más en el cuerpo de los espectadores?»⁵⁷.

En ese intento por dar visibilidad a los detalles ocultos de la fotografía, el artista

55 Véase ap. doc., entrevista 9, disco 1, 00:38:23-00:39:56: “不管是影片中裏面演員相互之間的視點或者是我們通常所謂的第三人稱的這個視點之外。我覺得有一個我們未知的視點存在的那個未知的視點就像一個觀看的幽靈然後它會穿過人群會穿過受難者的身體會從受難的身體傷口裏面去看到仿佛是一九〇五年的影像也可以是一九〇五年拍下那張照片之後的會看到這兩個年代中間的其它的影像，那我覺得因為這個幽靈的觀看我覺得就把這些事情聯系一起。” (Mi traducción)

56 Hardt y Negri, *Imperio*, 136-137.

57 Véase ap. doc., textos escritos por Chen Chieh-jen 1: “...The gaze brings the ritual of penalty to a real climax that make the subsequent extension of emotional effect possible. During the ritual of penalty, what do the victims think about at the agonizing moment of suffering and death? What kind of transmutations happen in the spectator's thinking and emotion while he gazes at the execution of penalty? How serious the executioner is possessed by the technique of execution during the process of execution? Is it possible to find the map of their thinking and emotions from their faces or bodies? And, will this map be inscribed once again on the bodies of the spectators?” (Mi traducción)



62-65. Chen Chieh-jen, *Lingchi-Ecos de una fotografía histórica*, 2002.

posa su finísima lente sobre otros aspectos relacionados con el cuerpo y la mirada como un paquete de opio, con una balanza dibujada en representación de una justicia más que dudosa, la que creía representar occidente y en el que pueden leerse las palabras: La Compañía de las Indias Orientales (*East India Company*) (figs. 62, 63). El opio le es suministrado al torturado para que sea capaz de soportar la penosa mutilación de su cuerpo durante más tiempo o como diría Matignon para producir una obnubilación de su sensibilidad⁵⁸ (fig. 64). Pero este *frame* del video no es un detalle casual de mera rigurosidad histórica sino más bien una crítica a la razón de ser comercial del colonialismo, a la forzosa narcotización de la población china que impulsó las coloniales guerras del opio: «China, aunque nunca fue completamente colonizada, fue periferalizada a través del uso de “almacenes” coloniales tales como

⁵⁸ Matignon, «Un supplice qui disparaît en Chine», 836.

Hong Kong y Macao y a través de la intervención militar directa en las guerras del opio en el siglo XIX»⁵⁹.

A causa de la droga, la víctima, trasunto de China misma, entra en un estado de estupefacción que moldea su rostro con una oscilante mueca, mezcla de sufrimiento y sonrisa sutil (fig. 65): «En la fotografía de *lingchi*, la débil sonrisa en la cara del torturado cuando contempla el horizonte -para mí, esta sonrisa inescrutable pertenece a una persona atrapada en el trance posterior a haber sido reducida, desmembrada, fotografiada y obligada a comer opio- es una sonrisa al mismo tiempo “activa” y “contraatacante”. También es la sonrisa de una persona que no puede huir, que atraviesa el momento presente de cruel tormento y encara el futuro. Esta sonrisa incomprensible también reclama una respuesta de aquellos de nosotros que la observamos posteriormente»⁶⁰.

El artículo de Berthelot estableció la creencia común de que las víctimas del *lingchi* paradójicamente sentían «el goce del éxtasis»⁶¹, una apreciación que influyó en varios autores. Entre ellos Dumas que, de un modo prudente, intentará analizar este fenómeno recogido en las fotografías de víctimas de *lingchi*, siempre a través de un acercamiento científico. No obstante, para el académico francés esta expresión del doliente sonriendo en el momento de sufrir no deja de ser perturbadora y terminará por considerarla como un fenómeno fuera de la norma de las reacciones musculares⁶². Bataille también se haría eco de esta imagen para elaborar su teoría sobre el momento concreto en el que la muerte y el erotismo parecen encontrarse en el rostro extático del supliciado⁶³. Otros escritores antes que él ya habían sugerido esta asociación entre el dolor y el erotismo en los pasajes de obras tan célebres como *El jardín de los Suplicios* (*Le Jardin des supplices*, 1899)⁶⁴ de Octave Mirbeau.

Chen reproduce la imagen sugiriendo el error interpretativo de Bataille, causado por la visión propia del colonizador que se enfrenta a la imagen del colonizado como si se tratara de un objeto lleno de exotismo, que le permite fantasear: «Sugiero que

59 Samir Amin, «De la crítica del racionalismo a la crítica del euroccidentalismo culturalista», en *Discurso sobre el colonialismo. Cuestiones de Antagonismo*, Aimé Césaire, et al. (Madrid: Akal, 2006), 159.

60 Véase ap. doc., textos escritos por Chen Chieh-jen 20: “In the photograph of *lingchi*, the faint smile on the face of the torture victim as he gazes at the horizon -this inscrutable smile, for me, is a trapped person in a trance after being bound, being dismembered, being photographed, being force-fed opium, a smile that is both ‘active’ and ‘counterattacking’. It is also the smile of a person who cannot flee, as he crosses beyond the present moment of cruel torment and faces the future. This incomprehensible smile also demands a response from those of us who view it afterwards.” (Mi traducción)

61 Berthelot, «Les supplices en Chine», 290.

62 Georges Dumas, *Nouveau traité de psychologie*, vol. 2 (París: Alcan, 1932), 286.

63 Bataille, *Les larmes*, 120-122.

64 Octave Mirbeau, *El jardín de los suplicios* (Madrid: Impedimenta, 2010), 132.

para concebir al sujeto colonial como el efecto de poder que es productivo (disciplinario y “placentero”) es preciso ver la vigilancia del poder colonial funcionando con relación al régimen de la pulsión escópica. La pulsión que representa el placer de “ver”, que tiene a la mirada como su objeto de deseo, está relacionada tanto con el mito de los orígenes, con la escena originaria, como con la problemática del fetichismo y ubica el objeto vigilado dentro de la relación “imaginaria”»⁶⁵.

La expresión de estupor y de estupefacción de la víctima del suplicio recuerda a los rostros anestesiados de los cuerpos mutilados de su primera serie fotográfica⁶⁶. Rememora la sensación de entontecimiento, de control y dominación que la guerra fría y sus secuelas imprimieron en la población de Taiwán, sometida al terror de la amenaza de un ataque continuo sobre la isla, de una guerra inminente que sustentaba con pilares de terror la lógica de la ley marcial.

La verdadera novedad introducida por el artista, en relación con el tratamiento de la fotografía histórica y la mirada, radica en mostrar el rostro del fotógrafo occidental que presuntamente captó la imagen (fig. 66). Y lo hará a través de las heridas del cuerpo de la víctima, como si fuera una confirmación visual de esa relación entre cuerpo y mirada. Pero también como metáfora de una China herida y expoliada por los ataques del colonialismo, el cual ha configurado la forma de ver y de verse a sí mismos en la construcción de su identidad. Como el artista redirecciona la visión, el objeto de contemplación que satisface la curiosidad exótica colonizadora ya no es el llamado bárbaro. Es más, el que era considerado el otro es el que pasa a controlar la mirada, objetualizando al que tradicionalmente se creía en su derecho de observar; cumpliéndose así las peores pesadillas del colono: «[...] en el intercambio de miradas entre nativo y colono que estructura su relación psíquica en la fantasía paranoide de la posesión sin límites y su conocido lenguaje de inversión: “Cuando sus miradas se encuentran [el colono] afirma amargamente, siempre a la defensiva: “Quieren tomar nuestro lugar”. Es cierto, pues no hay nativo que no sueñe al menos una vez al día con ponerse en el lugar del colono”. El deseo colonial siempre se articula en relación con el lugar del Otro: el espacio fantasmático de la posesión que ningún sujeto puede ocupar singularmente o con fijeza, y en consecuencia permite el sueño de la inversión de papeles»⁶⁷.

Como indica Amy Cheng, la estructura de la obra es muy compleja en lo referente



66. Chen Chieh-jen, *Lingchi-Ecos de una fotografía histórica*, 2002.

65 Bhabha, *El lugar de la cultura*, 101-102.

66 Véanse figs. 25, 26, 39, 44 y 45.

67 Bhabha, *El lugar de la cultura*, 65.

a la mirada, puesto que reflexiona sobre qué es ser exótico y más importante aún, quién decide esa condición de exotismo. Al conectar nuestra mirada con aquellas otras proyectadas desde el interior de la obra se genera un espacio de conexión entre el adentro y el afuera de la imagen y surge la duda entre quién es víctima y quién es público. Y por encima de todo, Chen nos hace repensar sobre cómo se ven los occidentales y los orientales entre sí y sobre quién es para quién el objeto de exotismo en esa relación dual⁶⁸. En ese encuentro de ambas miradas que se produce en esa escena del video surge la anulación del poder del uno sobre el otro, la mirada del que se creía el fuerte ya no puede ejercer su poder porque todo lo que es mirado vuelve su mirada a los ojos que lo miran, que no se dejan convertir en objeto silencioso sino que más bien interrogan al que le observa: «Descubrir unos ojos que también nos miran es asistir, de forma repentina, a la emergencia, en el campo de lo visible, de unas formas que no se dejan tematizar, que se resisten a la posesión representativa: los ojos que nos miran abren un espacio más allá -o más acá- del ser de lo visible, en la medida que instauran un espacio, el espacio del encuentro, en el que la mirada ya no puede ejercer su poder»⁶⁹.

2. 3. Cárceles de carne e historia: una metáfora del cuerpo como teatralización del espacio y de la arquitectura colonial.

La representación del espacio y la arquitectura son dos de los elementos que forman parte de las estrategias de control y visibilidad de la hegemonía del colonialismo en los territorios ocupados; porque el colonialismo es un acto de «violencia geográfica» que se concreta en la exploración del territorio y su configuración cartográfica para someter el espacio. Por lo tanto, la relación de pérdida del nativo por la intrusión del colonizador comienza con la pérdida del lugar habitado⁷⁰.

Identificaremos aquí la representación del espacio colonizado con una visión teatral de oriente en la que público, director y actores son para Europa y sólo para Europa⁷¹, no sólo como la forma que adoptó el campo de estudio del orientalismo: «Normalmente un campo de estudio es un espacio cerrado. La idea de la representación es una idea teatral: Oriente constituye el escenario en el que todo el Este está encerrado; sobre este escenario aparecerán figuras cuyo papel consiste en

68 Véase ap. doc., entrevista 10.

69 Antich, «Ver para mirar», 100.

70 Said, *Orientalismo*, 509.

71 Ibid., 108.

representar el todo del que emanan. Parece ser entonces que Oriente es más un campo cerrado, un escenario teatral próximo a Europa que una extensión ilimitada más allá del mundo familiar, del mundo europeo. Un orientalista no es más que un especialista particular de un saber del que toda Europa es responsable, igual que un determinado público es histórica y culturalmente responsable de los dramas que el dramaturgo ha compuesto de manera técnica (y a los que el público responde)»⁷². Sino también a través de la composición de algunas de aquellas imágenes fotográficas captadas por los viajeros occidentales y que recuerdan a un escenario teatral.

Ya en su primera serie en blanco y negro, Chen había ahondado en este tipo de visión dramática del espacio compositivo de las fotografías que le sirvieron de excusa para desarrollar su obra. Por ejemplo, en *Ser castrado*⁷³ incorpora una serie de elementos que confieren una gran teatralidad a la composición y que ya podíamos rastrear en el mismo concepto del espejo del mal, en el que el muerto contempla su periplo vital como si de una representación teatral o de una película se tratara. De hecho, la obra de Chen desde sus *performances* pasando por toda su obra como videoartista está completamente empapada de un sentido dramático que aporta a su obra una visión compleja. En esa fotografía Chen aparece atrapado por el collar de madera que portaban en China ciertos condenados por difamación o ludopatía⁷⁴; así incorpora su propia figura a modo de marco de un escenario, de un teatro de lo absurdo de la historia⁷⁵, en el que cada personaje no actúa con voluntad propia sino según el hilo conductor decidido por el narrador. Quiere profundizar con ello en el control de la historia por parte de ese relator que no es ni más ni menos que la voz del poder. El resto de los personajes son occidentales vestidos de forma impecable que miran directamente a la cámara, al espectador, incidiendo por lo tanto en ese mencionado juego especular de miradas. Al mismo tiempo y en contraste, los colonizados desnudos que rodean a los visitantes europeos no son ni más ni menos que el mismo artista que participa en la historia no sólo como víctima sino también como público impasible, tomando parte de ese sacrificio teatral.

Aunque la relación entre el cuerpo y la arquitectura ha tenido una larga historia en la teoría de la arquitectura en occidente⁷⁶, no parece viable una conexión entre esa tradición antropocéntrica que toma al hombre como medida de la arquitectura y

⁷² Ibid., 97-98.

⁷³ Véase fig. 26.

⁷⁴ George Henry Mason, "The Punishments of the Chinese" (Londres: W. Bulmer, 1801), en *Turandot: Supplice chinois*, <http://turandot.ish-lyon.cnrs.fr/Textual.php?ID=247&CF=3&Fa=2> (última consulta 16 de agosto 2010).

⁷⁵ Huang Hai-ming y Shih Jui-jen, *Close to Open*, 15.

⁷⁶ George Doods y Robert Tavernor, eds., *Body and Building. Essays on the Changing Relation of Body and Architecture* (Cambridge, MA: MIT Press, 2002), 28.



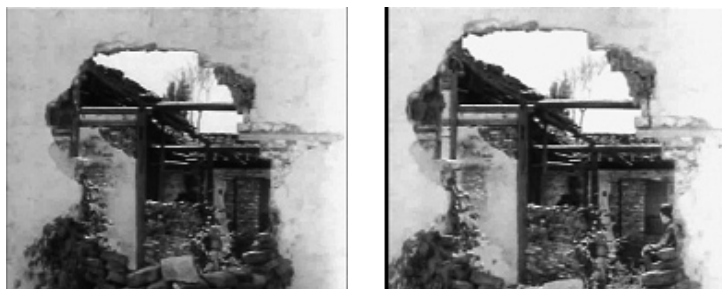
67, 68. Chen Chieh-jen, *Lingchi-Ecos de una fotografía histórica*, 2002.

la obra de Chen. En cambio éste emplea la arquitectura colonial como estrategia de representación de la ocupación de China y Taiwán. La arquitectura colonial adquiere sus desafíos más elevados en la construcción de ciudades coloniales⁷⁷, como otra muestra de la presencia colonial como lo son también la lengua, la cultura y el sistema político impuesto en ellas. La arquitectura colonial asociada a la presencia corporal del colonizado en ella, sin duda alguna marca la relación diaria, y por lo tanto más fuerte, de éste con el espacio habitado: «Para los nativos taiwaneses, era un espacio [Taiwán] que les había sido arrancado en dos ocasiones [la ocupación japonesa y la china], en el que las fuerzas ocupantes habían reescrito la historia, imponiendo su arquitectura, su sistema político, su lenguaje; era un espacio marcado con sangre, cárceles, silencio y represión»⁷⁸.

Ya en el primer fotograma del video el artista nos transporta a un edificio abandonado (fig. 67) con dos vanos circulares en la parte superior que proyectan dos haces circulares de luz sobre una de las paredes interiores. Este efecto, así como el uso de otras formas circulares que aparecerán reiterativamente a lo largo de la obra, servirán como eco visual para rememorar constantemente las heridas del pecho de la víctima (fig. 68). De este modo, Chen sugiere ingeniosamente la relación entre los vanos de la arquitectura en ruinas y el cuerpo de la víctima de *lingchi*. El cuerpo de la víctima no es sólo el cuerpo mutilado por este terrible castigo, sino también es una ruina vacía y maltrecha por los acontecimientos históricos vinculados con el colonialismo.

⁷⁷ Edward Said, *Cultura e imperialismo* (Barcelona: Anagrama, 2001), 183.

⁷⁸ Reynaud, *City of Sadness*, 75.



69, 70. Fei Mu, *Primavera en una pequeña aldea*, 1948.

La cámara se sumerge en su interior a través de las dos heridas sangrantes en el pecho de la víctima. Nuevamente encontramos referencias cinematográficas en la obra de Chen a través de este movimiento de cámara que recuerda al realizado por Fei Mu° en *Primavera en una pequeña aldea*° (*Spring in a Small Town*, 1948). Un *film* inmediatamente anterior a la llegada del comunismo a China y por tanto maltratado por la historiografía izquierdista del cine chino. En *Historia del desarrollo del cine chino* (1963) era criticada por ser una película sospechosa y falta de compromiso político: «[Este libro] despreció el largometraje artístico de Fei Mu *Primavera en una pequeña aldea* (1948) como si fuera una “película pasiva”, que supuestamente “servía para paralizar la voluntad del pueblo” en un tiempo de movimientos populares durante la “guerra de liberación”»⁷⁹. Esta delicada obra de Fei Mu fue recuperada del olvido y redescubierta en los años noventa en China, causando una gran influencia en el cine y en la obra de numerosos artistas chinos desde entonces.

La escena en la que la obra de Chen parece citar visualmente a Fei Mu se produce al principio de la película cuando la cámara accede por un hueco en la maltrecha pared de la casa del protagonista (figs. 69, 70). Como en la obra de Chen, la ruina en la que se ha convertido la casa de los antepasados se identifica con el estado físico del enfermizo marido de la pareja protagonista. Ambos, la casa en ruinas y el cuerpo de su propietario representan la cultura china tradicional en decadencia frente a su antagonista, un viejo amigo de la familia, el médico que llega de la gran ciudad y que viste al estilo occidental⁸⁰.

Otros artistas también han investigado esa relación entre el cuerpo y la ruina, destaca el artista chino de grafiti Zhang Dali°, que entre 1995 y 1998 creó un diálogo con la arquitectura de la ciudad de Beijing, en continuo proceso de metamorfosis y

⁷⁹ Zhang Yingjin, “Introduction: Cinema and Urban Culture in Republican Shanghai,” *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943* (Stanford: Stanford University Press, 1999), 8.

⁸⁰ Li Cheuk To, «*Le Printemps d'une petite ville*, un film qui renouvelle la tradition chinoise», en *Le cinéma Chinois*, eds. Marie-Claire Quiniquemelle y Jean-Loup Passek (Paris: Centre Georges Pompidou, 1985), 75.

71. Zhang Dali,
Demolición,
1999, fotografía,
150 x 100 cm.



72. Tsai Ming-liang, *El agujero*, 1998.

desaparición de la arquitectura de su pasado. Así, Zhang no dudó en realizar una gran cantidad de intervenciones en ruinosos edificios o a punto de ser demolidos, en cuyos muros dejaba impreso su perfil como si de un auto retrato temporal se tratara, hasta que el edificio fuera derruido completamente (fig. 71).

Partiendo de esta misma conexión entre cuerpo y arquitectura, en la película *El agujero*⁸¹ (*The Hole*, 1998) de Tsai Ming liang (fig. 72), un hueco perforado accidentalmente en el suelo de la casa del protagonista servía como vía de paso que conectaba la vida solitaria de los dos personajes⁸¹. Éste les permitía comunicarse y en última instancia representaba una metáfora del reprimido deseo sexual de ambos, como acostumbra a describir la obra de Tsai. En cambio, en el video de Chen esos agujeros de carne, esas heridas sangrantes son pasajes que sirven para conectar el tiempo pasado y el presente. Lo que vemos a través de estos túneles de carne son las ruinas de la historia y de la modernidad: «Accediendo a estos pasajes en el cuerpo, somos capaces de “ver” el proceso a través del cual hemos sido constantemente desmembrados y fragmentados a través de la experiencia de la “modernización” que ha resultado de la creación del castigo de *lingchi*»⁸².

Este viaje al pasado establece una relación visual directa entre el cuerpo, como si fuera otra de esas ruinas vacías, y la historia de China y Taiwán⁸³ a través de los

81 Wu Meiling, “Postsadness Taiwan New Cinema,” 81.

82 Véase ap. doc., textos escritos por Chen Chieh-jen 20: “By entering these passages in the body, we are able to ‘see’ the process through which we have been constantly dismembered and fragmented throughout the experience of ‘modernization’ that has transpired in the wake of *lingchi* punishment.” (Mi traducción)

83 Pan Anyi, “Contemporary Taiwanese Art,” 162.

vestigios de diferentes edificios que representan las etapas de su historia a lo largo de los siglos XIX y XX. Así, se produce una identificación visual entre las huellas del colonialismo, esas ruinas arquitectónicas y el cuerpo del colonizado que en el proceso de colonización sufre una especie de mutilación de su identidad.

El sonido o mejor dicho, su ausencia es uno de los elementos que ocuparán el análisis de la posterior producción artística de Chen y denota una auténtica declaración de principios contra el hiperconsumo de ruido en nuestra sociedad⁸⁴. Cada vez que la cámara atraviesa las heridas del cuerpo, el espectador puede escuchar el único sonido que protagoniza el video, un desagradable ruido que recuerda a un desfibrilador cargándose de electricidad antes de provocar una investida sobre la piel de un cuerpo enfermo o moribundo. Una apreciación que nuevamente remite a la importancia de lo corporal en este trabajo: «En realidad en *Lingchi* hay sonido. Al principio fui a encontrarme con Wang Ming-hui en su estudio de creación. Él tuvo una idea que me pareció muy buena pero que no llegó a realizar porque creía que no la iba a llevar bien a cabo. Interpretó que la condición de *Lingchi* recordaba al sonido que se produce al saltar dentro del agua [...] Mi análisis del sonido comenzó a partir de esta experiencia fallida. [...] El sonido es otra cuestión filosófica. Cuando me enfrento al sonido soy muy cuidadoso, si éste no es bueno lo evito, por ello en *Lingchi* al final sólo mantuve unos pocos segundos de sonido, como si fuera el sonido de la piel. Porque existe una relación entre el castigo por *lingchi*, la piel del cuerpo y la fotografía, sólo mantuvimos el sonido provocado por el contacto de la piel. Pero el sonido tampoco era bueno, como resultado lo redujimos, convirtiéndolo en una serie de dos o tres segundos”»⁸⁵.

En cuanto a los cinco edificios que contemplamos en ese viaje al interior del cuerpo de la víctima, estos representan las distintas capas que componen el mosaico de la historia colonial china y taiwanesa. En cada una de esas fases podemos apreciar los procesos continuos de construcción y destrucción a los que la arquitectura en China y Taiwán se ha visto sometida. Las dos primeras imágenes hacen referencia a los procesos de agresión, humillación y parcial ocupación extranjera de su territorio que padeció China en el siglo XIX y principios del XX. El Antiguo Palacio de Verano de Beijing^o (1707), la residencia de los emperadores chinos de la dinastía Qing, fue destruido por las fuerzas franco-británicas al final de la Segunda guerra

84 Véase ap. doc., entrevista 3.

85 Véase ap. doc., entrevista 8: “其實《凌遲考》就有聲音。當初聲音找王明輝的黑名單工作室(創作)。他講一個(想法)我覺得蠻好的，但是他做不到，他也覺得他做的不好。他講說凌遲的狀態應該像跳到水裏…。我對聲音的反省是從那個失敗的經驗開始。…聲音是另外一個哲學問題。我對聲音蠻注意的，如果聲音是不對的，就不要，所以《凌遲考》最后留的只有幾秒彷彿沒有聽到的皮膚聲，因為凌遲與皮膚、照片和皮膚都有關係，我們只留碰觸皮膚的聲音。聲音多了又不對，所以我們把它切割，變成「兩三秒、兩三秒、兩三秒、結束」。” (Mi traducción)



del opio (1856-1860) (fig. 73). Aquí Chen lo rescata como símbolo de la historia convertida en ruina misma. Como también lo haría el artista Yao Jui-chung en su obra *Vagabundeando entre las ruinas: una civilización construida por esqueletos*^o (1990-2005) (fig. 74) al elaborar una larga serie de fotografías en blanco y negro que ilustran los edificios fantasmas que pueblan la isla de Taiwán y que constituyen un auténtico fenómeno de arquitectura abandonada.

En segundo lugar, Chen muestra los restos de una de las fábricas de la muerte en las que eran llevadas a cabo las actividades científico-militares de la Unidad 731^o a cargo del Doctor y Teniente-General del Ejército Imperial Japonés Ishii Siro^o. Estas ruinas representan el periodo de la ocupación imperial japonesa de Manchuria a través del gobierno títere de Manchuguo y el enfrentamiento bélico entre China y Japón durante la Segunda guerra sinojaponesa (1937-1945):

«La nueva unidad, cuyo núcleo estaba formada por científicos y soldados profesionales procedentes del antiguo grupo Togo, se incrementó con nuevos científicos reclutados en prestigiosas universidades japonesas y por una guardia pretoriana de bárbaros fanáticos, leales a Chiyoda Mura Ishii [Ishii Siro], que fue denominada “Unidad Ishii” en honor a su



74. Yao Jui-chung, *Vagabundeando entre las ruinas: una civilización construida por esqueletos*, 1990-2005, fotografía en blanco y negro, 720 x 168 cm, Colección del artista.



75. Anónimo, *Incinerador de cuerpos humanos de las instalaciones de la Unidad 731 en Ping Fan*, fotografía en blanco y negro, Museo de Ping Fan, Manchuria (República Popular China).

líder. En 1941, para encubrir los experimentos realizados por Ishii para el desarrollo de la guerra bacteriológica, se le asignó una numeración a esta unidad, la Unidad 731, y alcanzó su duradera notoriedad bajo esta última denominación. Fue en la sala de conferencias del gran edificio administrativo, decorada con crisantemos, donde Ishii y sus secuaces planearon las operaciones creando un infierno en vida para las víctimas de su retorcido concepto de “investigación científica”⁸⁶.

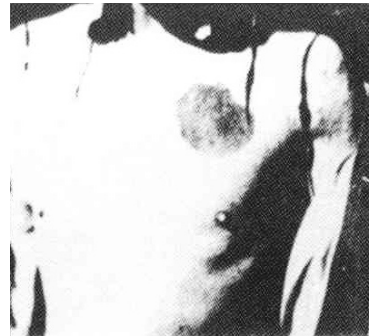
En las instalaciones de estos laboratorios militares tuvieron lugar experimentos con seres humanos con la excusa de acelerar la investigación de la guerra bacteriológica para aplicarla en ataques reales en el frente de la Segunda guerra mundial. Estas víctimas eran mayoritariamente población china y prisioneros de guerra, aunque sabemos también de algunos aborígenes taiwaneses enviados a estos laboratorios de la muerte en Manchuria, como castigo por resistirse y entorpecer las políticas de control de los japoneses en Taiwán.

La arquitectura de ladrillo (fig. 75) en la que fueron construidos esos complejos, recuerda a los escenarios fabriles abandonados que protagonizarán posteriormente la obra de Chen y que debemos interpretar como una conexión directa entre la experimentación sobre el cuerpo del colonizado, entendida como uno de los capítulos

86 Sheldon H. Harris, *Factories of Death: Japanese Biological Warfare, 1932-1945; and the American Cover-Up* (Nueva York: Routledge, 2002), 54-55: “The new unit, which consisted of a nucleus of scientists and professional soldiers retained from the old Togo group, augmented by newly recruited scientists from prestigious Home Islands’ universities and a praetorian guard of devoted, boorish, Chiyoda Mura Ishii zealots, was named the ‘Ishii Unit’ after its leader. In 1941, in order to further cover up Ishii’s BW activities, the unit was given a numerical designation, Unit 731, and achieved its enduring notoriety under this later designation. It was from the chrysanthemum-decorated conference room in the huge square administration building that Ishii and his confederates planned the operations creating a living hell for victims of their twisted concept of ‘scientific research.’ ” (Mi traducción)



76. Anónimo, *Científico de la Unidad 731 diseccionando el cuerpo de una víctima de un experimento bacteriológico*, fotografía en blanco y negro, Alianza para la Preservación de la Verdad de la Guerra sinojaponesa.



77. Anónimo, *El cuerpo de una víctima de un experimento bacteriológico*, fotografía en blanco y negro, Museo de Ping Fan, Manchuria (República Popular China).

más oscuros de los procesos coloniales, y el trabajo fabril con sus duras condiciones para los empleados. Para Chen, en estos edificios se desarrollaban actividades en las que claramente el elemento colonial intervenía sobre el cuerpo del colonizado como si se tratara de un objeto de estudio científico. La forma en la que Ishii y sus colegas se referían a esos prisioneros bajo el nombre de *maruta* («troncos de madera» en japonés)⁸⁷ denota una deshumanización del otro. E incluso una animalización del mismo, cuando en los artículos e informes científicos de sus experimentos encubrían el gran secreto que ocultaban los muros de esos laboratorios denominando a los seres humanos como «monos taiwaneses» o «monos manchúes»⁸⁸.

Algunas de las imágenes conservadas de estas masacres y de las autopsias realizadas tras los experimentos, recuerdan al proceso mismo del *lingchi* sobre el cuerpo de los trabajadores y prisioneros chinos, coreanos, taiwaneses y rusos que sufrieron estos terribles experimentos (fig. 76). De hecho, muchos de ellos eran drogados⁸⁹ antes de ser «sacrificados»⁹⁰, como denominaban los ejecutores a sus cruentos actos, que podrían equipararse a los de los verdugos del proceso de desmembración (fig. 77).

En tercer lugar, la prisión política de la Isla Verde^o (Taiwán), construida en 1970 para encerrar a los prisioneros políticos durante el período del «Terror Blanco» de la ley marcial en Taiwán, sirve al artista para conectar tenuemente el colonialismo en el continente con la ocupación del KMT de la isla como una recolonización de ésta y

87 Ibid., 48.

88 Ibid., 83.

89 Ibid., 82.

90 Ibid., 35.



78. Chen Chieh-jen, *Lingchi-Ecos de una fotografía histórica*, 2002.

no como un proceso de descolonización respecto a la continua ocupación extranjera y al periodo japonés: «[...] el KMT también utilizó un tratamiento diferencial para reforzar la distinción entre waisheng y taiwaneses nativos. Esta diferenciación se convirtió en un indicador para la movilización política. Fertilizó las semillas de la conciencia taiwanesa no sólo entre la elite que había sido privado de oportunidades de participar en las estructuras de poder, sino también entre los granjeros, los pescadores y tenderos, que sufrían la explotación y las medidas del KMT. Desde esta perspectiva, el KMT recolonizó Taiwán y no lo descolonizó»⁹¹.

Aunque sea la primera mención a la arquitectura carcelaria en la obra de Chen, ésta se convertirá en uno de los escenarios protagonistas de su trabajo que permitirán al artista comparar el sistema penitenciario con las estructuras de control del poder en la sociedad. Finalmente, Chen muestra dos últimos edificios con los que hace referencia a la influencia de los Estados Unidos en Formosa y la imposición de su colonialismo económico fundamentalmente en los años sesenta y setenta. Las fábricas de la compañía electrónica *RCA (Radio Corporation of America)* (fig. 78) no sólo muestran la contaminación de las multinacionales estadounidenses vertida sobre el paisaje taiwanés, sino que confirma la influencia de los Estados Unidos en el desarrollo socioeconómico de los años de la ley marcial. Durante el llamado «milagro económico taiwanés», la isla vio aumentar el número de fábricas dedicadas a la manufactura a causa del abaratamiento de la mano de obra de sus trabajadores.

⁹¹ Bedford y Hwang, *Taiwanese Identity*, 85: "...the KMT also used differential treatment to reinforce a distinction between waisheng and native Taiwanese. This differentiation became a marker for political mobilization. It fertilized the seeds of Taiwanese consciousness not just among the elite, who were deprived of opportunities to participate in the power structures, but also among the farmers, fishermen and shopkeepers, who suffered KMT exploitation and crackdowns. From this perspective, the KMT recolonized, and not decolonized, Taiwan." (Mi traducción)

Sin embargo, las idas y venidas de la economía nacional e internacional, sumada a los procesos de mercado globalizadores desde los años noventa del pasado siglo XX, han provocado el cierre de un gran número de estas fábricas como la de RCA en Taoyuan en 1991. Ahora han sido trasladadas o reubicadas en el continente, en China, donde la mano de obra es más barata que en Taiwán y han dejado tras de sí un paisaje de edificios fabriles fantasma, que pueblan las afueras de la ciudad de Taipei y el interior de la isla. Consciente de ello, Chen representará una de estas arquitecturas fabriles a través del dormitorio de una fábrica textil que fue cerrada sin indemnizar a sus trabajadoras⁹².

Por ello al recorrer cada uno de estos cinco lugares del olvido, cada uno de estos ecos visuales, podríamos trazar una línea temporal cronológica que entrelazaría el pasado con el presente de la isla, su historia de desmembración colonial con los efectos perniciosos de la política de deslocalización económica en la sociedad taiwanesa actual. Dos procesos que como veremos también conectan las diferentes obras de la producción de Chen.

2. 4. Espirales de tiempo: análisis de la representación temporal en *Lingchi*.

En lo referente a la representación del tiempo en esta obra de Chen, sin duda una de las claves para entender la misma, es conveniente realizar un triple análisis. En primer lugar, cómo se produce la apreciación temporal en los aspectos técnicos de la obra. Para ello, explicaremos el uso de la película en blanco y negro, que genera una atmósfera atemporal de un pasado lejano y cercano a la vez; así como, la interpretación temporal que se establece con el espacio expositivo y con el espectador que acude allí en el momento del visionado de la obra. En segundo lugar, realizaremos un acercamiento a la interrelación temporal del budismo y de la estética tradicional del arte chino que Chen muestra en la obra. Para finalmente, ofrecer un ejemplo concreto de un fotograma de *Lingchi* en el que podemos captar la concepción temporal del artista.

Para recrear con mayor credibilidad una atmósfera de pasado, el artista renunció a la tecnología digital en favor del uso de una cámara Super 16 mm que supuso la elección de filmar con película de celuloide y con un equipo de técnicos de cine. Del mismo modo, el uso de una película en blanco y negro envolvió su obra de una

92 Véase ap. doc., textos escritos por Chen Chieh-jen 20.

pátina que acerca la estética del video a la de las fotografías históricas de definición granulada de su primera serie. La ausencia de color, como indica Paul Virilio, es el nefasto signo de una tara, de una degradación y de una ruina prematura si se compara con el pancromatismo⁹³. Aquí, esa ausencia cromática que parecería coyuntural, casi accidental podríamos decir, sin embargo moldeará la obra de Chen y su sello personalísimo de filmar.



Otros videoartistas contemporáneos comparten con Chen la cercanía de su obra con el cine en lo concerniente al proceso creativo, técnico, narrativo e incluso en cuanto a la postproducción de la obra. Por ello el trabajo de Chen no sólo debe compararse con el de otros artistas que han desarrollado el videoarte desde los años noventa del siglo XX, sino que es imposible descontextualizarlo del cine, en su caso, de la escuela taiwanesa: «[...] los artistas tendrán la inquietud de proponer nuevos modos de narración y de ocuparse de nuevo de la dimensión espectacular del cine, como si ello provocara una verdadera tentación, una tentación post-cinematográfica. El remake, las proyecciones dobles, las multiproyecciones, los relatos cruzados, la simultaneidad, la cámara lenta que aísla los motivos, la aceleración que los sintetiza, la puesta en escena de los actores, de la realización, de la producción y de la difusión, participarán en estas nuevas narraciones que integran ahora su dimensión crítica»⁹⁴. Tomemos como ejemplo el caso del videoartista chino Yang Fudong⁹⁵, que comparte con el taiwanés una querencia cinematográfica que le ha conducido a rescatar la atmósfera de las obras maestras perdidas del cine shanghainés inmediatamente anterior al advenimiento del comunismo; así como su acercamiento estético al pasado cultural chino que culmina con su pentalogía *Los Siete Intelectuales en el Bosque de Bambú* (2003-2007) (fig. 79), gracias a la cual reproducirá una atmósfera de melancolía, recuerdo y ensueño. El artista chino considera que el uso de la película en blanco y negro genera una sensación de distancia temporal, de modo que es difícil afirmar si su obra se sitúa en un momento contemporáneo o en un pasado lejano, si estas imágenes sucedieron ayer, hace un año o décadas atrás⁹⁵. Precisamente esta misma indefinición en la representación del tiempo, este viaje a un pasado lejano y cercano a la vez, puede ser aplicada a *Lingchi*.

79. Yang Fudong,
*Los Siete
Intelectuales en el
Bosque de Bambú
(Parte I)*, 2003,
35 mm, 29 min.
30 sec, Colección
Marian Goodman
Gallery.

93 Paul Virilio, *El procedimiento silencio* (Barcelona: Paidós, 2001), 88

94 Françoise Parfait, «La instalación en la colección», en *Tiempos de vídeo, 1965-2005: colección Nouveaux Médias del Centre Pompidou con la participación de la colección de arte contemporáneo de La Caixa* (Barcelona: Fundación La Caixa, 2005), 44.

95 Melissa Chiu, «A Conversation with the Artist,» en *Yang Fudong. Seven Intellectuals in a Bamboo Forest* (Nueva York: Asia Society, 2009), 19.



80. Chen Chieh-jen, *Lingchi-Ecos de una fotografía histórica*, 2002.

La temporalidad entendida como lo relativo al tiempo a la vez que lo transitorio, así como el espacio y la relación de ambos (tiempo y espacio) con el espectador han moldeado el videoarte desde sus orígenes. La obra de Chen no es ajena a estos condicionamientos espaciotemporales, es más, no puede comprenderse sin analizar previamente su forma de proyección, el espacio y el tiempo para los que ésta ha sido concebida, el momento en el que el espectador accede al visionado y la duración misma de la obra. En *Lingchi*, el artista se interesó por utilizar un sistema multicanal que consistía en tres proyectores (fig. 80), en los que las imágenes se sucedían alternando la sincronía y la ausencia de esta última, para sugerir la propia fragmentación de la obra a través de este modo complejo de montaje⁹⁶, una estrategia del videoarte que permite la proliferación de discursos y lenguajes visuales⁹⁷. Es

⁹⁶ Véase ap. doc., entrevista 2.

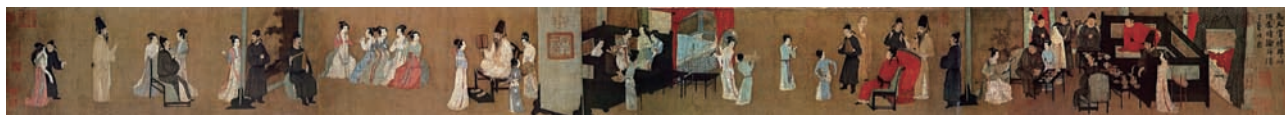
⁹⁷ Parfait, *Video*, 315.

decir, se produce un paralelismo entre el proceso de *lingchi* al que se ve sometido el hilo conductor de la narración y, en definitiva, la historia, como si ésta fuera el cuerpo mismo de la víctima. La instrumentación del cuerpo en la obra de Chen no resulta ajena a la historia del videoarte, de hecho según Rosalind Krauss desde su nacimiento el video ha empleado el cuerpo humano como instrumento central de su creatividad: «Aquél ha sido con mucha frecuencia, en el caso de las obras grabadas, el propio cuerpo de los artistas en tanto que ejecutantes. En el caso de las videoinstalaciones ha sido con frecuencia el cuerpo del espectador activo. Y, sin que importe a quién pertenece el cuerpo seleccionado para la ocasión, hay una característica adicional presente en todo momento. Al contrario que el resto de artes visuales, el vídeo tiene la capacidad de grabar y transmitir al mismo tiempo, produciendo así una retroalimentación instantánea. En consecuencia, es como si el cuerpo estuviese en el centro, entre dos máquinas que son la apertura y el cierre de un paréntesis. La primera de ellas es la cámara; la segunda es el monitor, que vuelve a proyectar la imagen de la gente con la inmediatez de un espejo»⁹⁸.

Igualmente, en la obra de Chen el cuerpo del espectador también desempeñará un papel decisivo en la lectura de la proyección misma, en función del espacio expositivo y del tiempo de visionado que experimenta. La proyección fragmentaria de la obra *Lingchi* no hace más que incidir en la importancia de lo fragmentario como condición estética de su obra pero también de la situación actual, al tiempo que destaca la importancia de la reflexión individual del espectador a la hora de analizar y reconstruir cada uno de los fragmentos de la narración e interrogarse sobre ella. Cuando acaban las imágenes, comienza la reflexión⁹⁹. La comprensión de esta obra dependerá también del momento concreto en el que el espectador accede al lugar en el que es proyectada en *loop*. La forma circular de comprender la composición espaciotemporal de la obra resulta más cercana a la composición de la pintura china tradicional que a la de un espectador occidental posterior a los hallazgos en perspectiva del Renacimiento. Lo cual marcaría una nueva brecha en la forma de mirar, tan diversa entre los llamados orientales y occidentales, y en la que Chen no haría más que ahondar. Probablemente con el objeto de sacar a la superficie esa imposición de una determinada forma de mirar y de componer una obra artística, en definitiva esa colonización de la mirada en general y del creador-espectador marginal o periférico en particular: «La gente y las sociedades [llamadas] periféricas fueron las fotografiadas, sirviendo como lo visto, lo narrado y silenciado en la historia

98 Berta Sichel, ed., *Primera generación: arte e imagen en movimiento*, 1963-1986 (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006), 45.

99 Cheng Huei-hua, [La historia de lo fotografiado]: 199.



81. Gu Hongzhong, *Las veladas de Han Xizai*, ca. 970, 28.7 x 335.5 cm, rollo horizontal, Beijing, Museo de Palacio.



82. Wang Qingsong, *Las veladas de Lao Li*, 2000, 120 x 960 cm, fotografía digital.

fotográfica. Como artista de esta periferia siento que si queremos hablar sobre la historia fotográfica, primero debemos considerar la historia del fotografiado, y la suerte de su punto de vista»¹⁰⁰.

En la escritura china tradicional la palabra *jian*° designaba indistintamente el tiempo y el lugar, indicando que estos conceptos estaban comprimidos en una misma e indisociable entidad. Por ello, la pintura china comprime diferentes tiempos o episodios de una narración en un único espacio y en ocasiones sin orden aparente, al menos a los ojos de un espectador occidental. Chen al igual que otros artistas contemporáneos de China continental dedicados a la fotografía digital, han querido profundizar en estos aspectos de su tradición estética, en la identidad de su forma de mirar. Wang Qingsong, artista nacido en la provincia china de Heilongjiang°, que vive y trabaja en Beijing, utiliza la fotografía digital para aproximarse a los temas, los formatos y los aspectos de la estética china. Su obra más célebre se inspira en *Las veladas de Han Xizai*° (ca. 970) del maestro Gu Hongzhong° (fig. 81). Han era un funcionario de la dinastía Tang° (618-907) bajo sospecha de conjura imperial contra el emperador Li Yu°, el patrón del pintor que le ordenó espiar al funcionario en sus veladas artísticas. En *Las veladas de Lao Li* (2000) (fig. 82), Wang sustituye la figura de Han Xizai por la del mencionado Li Xianting°, el importante crítico y comisario de arte contemporáneo destituido como editor de una revista de arte a principios de los años ochenta, por causa de su apoyo al arte experimental chino. Así, Wang que aparece en la obra espionando la escena como lo hiciera el pintor de la dinastía Tang, denuncia cómo después de tantos años la situación de censura y de exclusión de los

¹⁰⁰ Susan Acret, ed., *A Strange Heaven: Contemporary Chinese Photography* (Hong Kong: Asia Art Archive, 2003), 33-34: "Peripheral people and societies were the photographed, serving as the viewed, the narrated and the silent in photographic history. As an artist from this periphery, I feel that if we want to discuss photographic history, we must first consider the history of the photographed, and the fate of the perspective of the photographed." (Mi traducción)

intelectuales por parte del gobierno en China no parece haber cambiado, volviéndolos a confinar a las veladas privadas, al encierro interior. Tanto en la obra de Gu como en la de Wang, hay tres grandes paneles que permiten delimitar el espacio en diferentes escenas. En este sentido y por influencia de la pintura original, Wang ha trabajado con este recurso organizador del espacio pictórico que se desarrolló a partir del s. X: la pantalla. Ésta era representada a través de paneles pictóricos o ventanas que permitían introducir una cierta profundidad reflexiva y espacial dentro de la pintura, así como la división del espacio en diferentes secciones, atendiendo al relato de la narración¹⁰¹.

La secuencia circular y repetitiva, en primer lugar no hace más que incidir en la concepción circular del tiempo planteada por el budismo a través de los ciclos de reencarnación, que el artista desarrollará en profundidad en éste y otros trabajos. Y en segundo lugar supondrá una especie de mutilación de la narración lineal cinematográfica clásica: «Todos estos relatos en exposición implican la presencia de un espectador con libertad de movimientos, al que ya no se le cuentan historias, sino a quien se le propone construir una historia él mismo, basándose en las propuestas que le brindan el tiempo y el espacio para elaborar sus propias representaciones a partir de un fondo común que pertenece a nuestra Historia»¹⁰².

Si indagamos nuevamente en la presencia de la tradición búdica a la que ya hemos hecho referencia en la obra de Chen, no sólo encontraríamos aspectos estéticos sino conceptos más complejos como la temporalidad circular propia del budismo. De hecho Chen en sus series fotográficas y, posteriormente, en su temprano trabajo como videoartista, recrea esa circularidad del tiempo budista frente a la linealidad de la tradición judeocristiana, y que permite contemplar el presente y el pasado al mismo tiempo, como en las fotografías de su primera serie. El pasado es el hecho histórico, el castigo, mientras que el presente y el inquietante futuro que Chen nos hace atisbar son los desheredados, los marginados sociales, como si estos fueran el eco presente de la víctima, de su sufrimiento, de ese horror que no parece tener fin y que muere y renace una y otra vez, una y otra vez. Esta temporalidad cercana a la configurada por el budismo plantea dos cuestiones. En primer lugar, Chen no hace más que confirmar que la violencia representada a través de la mutilación siempre está presente en nuestro cuerpo, en el cuerpo de la sociedad, como una rueda que gira y atrapa a sus víctimas, no importa quiénes sean éstas. Y en segundo lugar, dinamita los pilares de nuestra concepción convencional del tiempo ya que convoca en un mismo

101 Florence Hu-Sterk, *La beauté autrement. Introduction à l'esthétique chinoise* (Paris: You-Feng, 2004), 133.

102 Parfait, *Tiempos de video*, 47.

espacio el pasado y el presente. Según Michel Foucault, el poder ha construido una concepción temporal de estructura lineal que empapa el discurso histórico relatado en los libros de historia y en los documentos testimoniales, ya fueran visuales o escritos. La genealogía no deja de ser otra fórmula lineal más de racionalizar el pasado, los orígenes: «La historicidad “evolutiva”, tal como se constituye entonces [...] está vinculada a un modo de funcionamiento del poder. Igual que, sin duda, la histórica rememoración de las crónicas, de las genealogías [...] había estado tiempo vinculada a otra modalidad de poder»¹⁰³. Como explica Amy Cheng, el empleo de la metáfora del «samsara» (*lunhui*^o) como paradigma del concepto espacial del tiempo en su obra no sólo representa una intencionada ruptura con el progreso lineal configurado por el pensamiento y la historia en occidente, sino que también abre la puerta a la posibilidad de escapar de esa rueda del dolor a la que la historia nos ha sometido¹⁰⁴. Para ello, ya en los textos explicativos de su primera serie fotográfica empleaba otra metáfora budista, la de la llamada «mirada de la conciencia» (*jing xiang*^o) del *Libro de la muerte* (*Bardo Thodol*^o en tibetano) del budismo tibetano. Es decir, cuando el hombre se encuentra en el «estado transitorio» (*bardo*^o en tibetano y zhongyin en chino mandarín) entre la muerte y el paso a una nueva vida y se muestra ante él las imágenes de su vida. Para Chen es fundamental este momento en el que el relato silenciado en la vida del hombre, sale a la luz por primera vez y alcanza la conciencia, la capacidad de construir su propia genealogía. Este proceso de toma de conciencia de la realidad es explicada por el artista como un viaje en barco (*duchuan*^o) navegando desde una orilla a otra, de un estado de inconsciencia a otro de conciencia¹⁰⁵. Este nuevo estado de despertar de la conciencia explicaría la elección del artista del título de su primera serie fotográfica, porque esta metáfora plantea que el alma y el cuerpo de cada persona se puede revolver contra la forma establecida de mirar el mundo, contra la historia y nuestra relación personal con el relato colectivo. En este sentido, los orificios del cuerpo de la víctima de *Lingchi* no son ni más ni menos que esas vías de paso, ese túnel que permite pasar de un estado a otro, de una orilla a otra de la conciencia. Los orificios son como dos ojos sangrientos que espían el pasado y el presente, pero no sólo delatan el rostro del fotógrafo occidental, sino que también nos ofrecen una segunda imagen plena de simbolismo, la de dos trabajadoras taiwanesas (fig. 83) de la industria textil, despedidas sin ningún tipo de indemnización y que flanquean a un joven ataviado con ropas actuales, pero que

103 Foucault, *Vigilar y castigar*, 165.

104 Cheng Huei-hua, [De las obras fotográficas *Revolución en el alma y el cuerpo* y *Doce karmas bajo la ciudad* hasta *Lingchi*], *Modern Art*, nº 106 (febrero 2003): 51.

105 Véase ap. doc., textos escritos por Chen Chieh-jen 1.

presenta en su pecho las mismas heridas que el mutilado por *lingchi*. En este fotograma, Chen hace convivir de nuevo el tiempo pasado, evocado por la víctima, con el momento contemporáneo representado por las trabajadoras. Porque, como explica Amy Cheng, *Lingchi* no es una obra que reflexione nuevamente sobre la historia, sino más bien sobre cómo el momento presente ha tomado forma como una prolongación de la historia o mejor dicho como resultado de la misma¹⁰⁶.



83. Chen Chieh-jen, *Lingchi-Ecos de una fotografía histórica*, 2002.

Chen quería denunciar estas prácticas inhumanas, así como las condiciones laborales que sufren los trabajadores taiwaneses. En definitiva, el artista ofrece visibilidad a los que son socialmente invisibles. Por ello, los actores no profesionales que colaboraron en *Lingchi* como público asistente a la tortura eran trabajadores desempleados, vestidos al estilo de la dinastía Qing. Ellos son las víctimas del colonialismo y de la globalización, porque el fin del primero no dio paso a una era de libertad sin reservas, es más generó nuevas formas de dominio a escala mundial¹⁰⁷. Así, el pasado y el presente se conectan a través de estos dos procesos internacionales que Chen considera heredero y consecuencia el uno del otro y que convierten a la población en «[...] cuerpos inmóviles durante la globalización. Todos ellos son trabajadores perjudicados o desempleados. Cada uno de ellos han sido víctimas de ese largo proceso de *lingchi*»¹⁰⁸.

Para Chen, esa sonrisa que hipnotizó a Bataille era provocada por el opio que hace a la víctima estar sumida en una especie de estado de trance. Sin embargo, esa droga introducida por los colonizadores en China se metamorfosea en sociedad de consumo feroz en el momento presente y bajo los auspicios de la globalización económica, que no hace más que dibujar de nuevo esa mueca de trance en los rostros de la población. Un trance como el que producía el opio aplicado para anestesiar el cuerpo, produciendo un gesto a caballo entre el dolor y el placer¹⁰⁹.

106 Cheng Huei-hua, [La historia de lo fotografiado]: 196.

107 Hardt y Negri, *Imperio*, 132.

108 Pan Anyi, "Contemporary Taiwanese Art," 162.

109 Cheng Huei-hua, [La historia de lo fotografiado]: 200.

Capítulo 3

La fábrica , Bade Area y On Going:
cuando el capitalismo ya no está.

«Disimular es fingir no tener lo que se tiene.
Simular es fingir tener lo que no se tiene.
Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia»*.
(Jean Baudrillard)

3. 1. Cuerpos inmóviles: existencias flotantes durante la globalización y otros simulacros.

Aquella imagen de las dos mujeres que flanqueaban al mortificado por el castigo conocido como *lingchi*¹ no es un hilo que quede suelto y sin enhebrar en la trama del trabajo del artista taiwanés. Tampoco es un mero detalle anecdótico ni un anacronismo caprichoso que se permita el autor, sino que tienen su razón de ser al convertirse en las protagonistas de su obra posterior, *La fábrica*^o (*Factory*, 2003). Por lo tanto, quedan conectados ambos trabajos a través de la vinculación de los procesos de colonización y globalización, tal y como podemos deducir de la lectura del siguiente fragmento de texto:

«La colonialidad del poder se refiere al crucial proceso de estructuración que ha tenido lugar en el sistema-mundo moderno/colonial que articula de manera enredada las localizaciones periféricas en la división internacional del trabajo con la jerarquía etnorracial global y que articula los migrantes del Tercer Mundo inscritos en la jerarquía etnorracial de las ciudades globales metropolitanas con la acumulación de capital a escala global. Los Estados-nación periféricos y los pueblos no europeos viven hoy bajo el régimen de la colonialidad global impuesto por Estados Unidos y Europa a través del Fondo Monetario Internacional (FMI), el Banco Mundial (BM), el pentágono, y la OTAN. Las zonas periféricas se mantienen en una situación colonial aun cuando no están más bajo el control de administraciones coloniales»².

Como indican Michel Hardt y Antonio Negri, la esclavitud de los sistemas coloniales es compatible con la producción capitalista como otra forma de coerción de la mano de obra y como un mecanismo para limitar los movimientos del

* *Cultura y simulacro* (Barcelona: Kairós, 2005), 10.

¹ Véase fig. 83.

² Samir Amin, «De la crítica del racionalismo», 159.

cuerpo del trabajador³. Y es precisamente, esta relación entre ambos aspectos en el capitalismo, las que sientan las bases del segundo video de Chen. Dicha relación, marcaría un paso más en el desarrollo de su propio devenir artístico.

La fábrica es el trabajo con el que Chen se consolidó definitivamente como artista de la escena del arte internacional, a través de su presencia en la 51ª Bienal de Arte de Venecia del año 2005⁴ así como en otras exposiciones individuales y colectivas⁵. Esta obra plantea cuestiones novedosas en su producción a nivel estético, estilístico y temático. Así representa, por ejemplo, el abandono del blanco y negro para comenzar a trabajar con un cromatismo siempre moderado y, como analizaremos más adelante, no exento de un simbolismo que el artista retomará en sus obras subsiguientes. Además, Chen se desprende de aquella atmósfera terrible o, si lo preferimos, macabra, que rodeaba su obra desde sus primeros trabajos y ésta adquiere una carácter más político: «Las primeras fotografías de castigos que empecé a hacer parecían muy crueles, había gente siendo desmembrada, estaban repletas de diferentes tipos de fragmentación [...] Esto nos recuerda que en la historia de la fotografía existen numerosos vacíos, por eso creo que la complejidad del significado de la imagen de *lingchi* reside en dos cuestiones, por un lado el lento proceso de desmembramiento al que ha sido sometida la población y por otro lado cómo esta fotografía en realidad presagia todo aquello que comenzó a finales del siglo XIX, es decir cómo las regiones marginadas del mundo debieron enfrentarse al proceso de modernización»⁶.

La inspiración de esa nueva orientación de su obra la encontramos otra vez en el paisaje que poblaba sus recuerdos de infancia, plagado de alusiones a la industrialización de Taiwán durante la guerra fría. De hecho, cerca de su casa había una fábrica de armamento e incluso su madre y su hermana habían trabajado en alguno de esos complejos fabriles:

«Mi hermana mayor trabajó más tiempo [que su madre] en la fabrica. Ella [la hermana mayor] también era hija adoptiva [como la madre del artista], cuando tenía diez años vino a mi casa, después empezó a trabajar en una fábrica y como era diez años mayor que

3 Hardt y Negri, *Imperio*, 122.

4 María de Corral y Rosa Martínez, dirs. *51ª Esposizione internazionale d'arte: La Biennale di Venezia*. 3 vols. (Venecia: Marsilio, 2005).

5 Véase ap. doc. currículo y texto de presentación de Chen Chieh-jen 1 y 2.

6 Véase ap. doc., entrevista 9, disco 1, 00: 14: 48-00: 16: 55: “我最早開始在做那個刑罰照片，它看起來像是非常的殘酷的，是人被肢解的，是充滿各式各樣的斷裂...那么我們怎么去回溯回去談論攝影歷史裏面那么多空缺，那我覺得凌遲的複雜意義就是它一方面是人緩慢的被肢解，另外一方面那個照片其實也預示了這個整個十九世紀末開始，邊緣區域迫要面對現代化問題的時候。” (Mi traducción)

yo, en esa época se pasaba la vida trabajando muy duro. Por aquel entonces [finales de los años setenta aproximadamente] yo no era consciente de esa situación, creíamos que éramos jóvenes intelectuales y aunque sabíamos que había problemas, tampoco sabíamos qué hacer [...] En el barrio sólo había una calle al final de la cual se encontraba la prisión militar, algunas personas estaban encarceladas allí. Frente a la esquina de la prisión había una fábrica de maquinaria militar, es decir era una fábrica de reparación y producción de armas»⁷.

Para realizar este nuevo trabajo, en el año 2003 el artista invitó a participar en la filmación de la obra a un grupo de antiguas trabajadoras de la fábrica textil de Lien Fu° (el mismo escenario en el que se filmó *Lingchi*), vendida en una subasta pública del gobierno en diciembre de 2008 y rápidamente demolida por su nuevo dueño. Este espacio fabril que filmó había sido el lugar de trabajo de esas mujeres (entre ellas su hermana adoptiva) durante las últimas dos décadas, hasta que en 1997 la fábrica fuera desmantelada por sus propietarios sin indemnizar a sus trabajadoras y pese al estallido de ciertos movimientos de protesta⁸. Siete años más tarde de su clausura, el paso del tiempo había envuelto con sus dedos polvorientos cada rincón de la antigua fábrica; sólo un pesado silencio reinaba en el lugar. Sin tener el permiso de los dueños de la fábrica, Chen empezó a filmar a aquellas mujeres realizando la tarea que llevaban haciendo toda su vida, coser. O mejor dicho, simulando coser con sus máquinas japonesas de marca Yuki⁹, absortas en el ritual de su trabajo como si se produjera una simbiosis entre el cuerpo del trabajador y el medio de producción que termina por mecanizar al primero: «Fabricación de individuos-máquina pero también de proletarios; en efecto, cuando no se tiene nada más que “los brazos por todo bien”, no se puede vivir más que “del producto del propio trabajo, por el ejercicio de una profesión” [...]»¹⁰.

Para Jason Wang, Chen podría ser considerado un «marxista de la vieja escuela»¹¹, al apelar a la figura del obrero cuyo cuerpo concentra la fuerza del trabajo, su única posesión ante el explotador capitalista. En definitiva, su fuerza productiva como

⁷ Véase ap. doc., entrevista 8: “...我大姊做比較久。她也是養女，十幾歲就來我家，后來在工廠當女工，大我十幾歲，前陣子因為操勞過度過世。以前我們像是假的、想象的文藝青年，就算知道有問題也不知道該怎麼辦...那裏只有一條路，路的出口就是軍法局，所有的人都困在那裏。軍法局的斜對面有一間武機廠，據說它是武器維修和生產子彈的工廠。” (Mi traducción)

⁸ Chen Chieh-jen, *Introduction and Artist's Statement: Factory*, 2003, véase ap. doc., textos escritos por Chen Chieh-jen 4 y 21.

⁹ Véase http://www.juki.co.jp/index_e.html

¹⁰ Foucault, *Vigilar y castigar*, 246.

¹¹ Véase ap. doc., entrevista 13.

mito marxista del origen de su riqueza social¹². Sin embargo, aquí el proletario no debe comprenderse exclusivamente como la clase obrera industrial en el sentido estrictamente marxista, sino más bien como Hardt y Negri lo interpretarían. Es decir, abarcando a todos aquellos que se encuentran subordinados al gobierno del capital¹³. Por ello, en *La fábrica* parece haber un moderado regusto «romántico» en relación a las teorías marxistas sobre la explotación corporal del trabajador por parte de ese ente, representado por Chen como el invisible, al tiempo que multiforme y siempre presente capitalismo; ante el cual, y a primera vista, el artista taiwanés parecería ofrecer como única vía posible la combativa.

Progresivamente la obra de Chen avanza hacia una mayor conciencia social, como podemos apreciar ya en su tercera obra de videoarte llamada *Bade Area*^o (2005)¹⁴, inspirada en las vivencias que recogió y anotó desde el año 2002, en diversos paseos por la ciudad taiwanesa del mismo nombre. Mientras rodaba *La fábrica* cuya localización era la misma que la de su tercer video: «[...] me encontré con algunos residentes de Bade, muchos de los cuales habían trabajado originariamente en este complejo industrial, pero después del cierre de la fábrica se convirtieron en trabajadores temporales con ingresos inestables. Más tarde, éstos me llevaron hasta otros compañeros en condiciones similares por culpa del cierre indiscriminado de la fábrica y de su venta en subasta pública. Así como a una oficina dentro de la fábrica donde habían quedado abandonados unos equipos informáticos de hacía veinte años (hay que destacar que en el área había pancartas y carteles dejados allí por los trabajadores después de una protesta). Como se encontraban a la espera de ser subastados por el gobierno, no se podía acceder a este “área restringida”»¹⁵.

Cada vez que releía las notas tomadas en sus visitas en busca de localizaciones recorriendo el Condado de Taoyuan, Chen sentía que existía una cierta relación entre unas historias y otras¹⁶. Era como si ésta fuese la continuación del relato de las trabajadoras textiles narrado en *La fábrica*. En este tercer trabajo, el artista nos

12 Jean Baudrillard, *El espejo de la producción* (Barcelona: Gedisa, 1980), 167.

13 Hardt y Negri, *Imperio*, 239.

14 Bade es una ciudad taiwanesa en el Condado de Taoyuan, que recibe su nombre de los ocho virtudes que debía poseer el caballero, paradigma del hombre y del gobernante en el confucianismo^o. En *Historia del Pensamiento chino (Histoire de la pensée chinoise)*, Anne Cheng indica que esta virtud no debe ser considerada un concepto exclusivamente moral, en oposición al vicio, sino que más bien debe de comprenderse en el sentido latino de *virtus*. Es decir que se trataría de una especie de carisma natural que se desprende de la persona.

15 Chen Chieh-jen, [Introducción del artista: *Bade Area*, 2005, nueva versión], véase ap. doc., textos escritos por Chen Chieh-jen 7: “拍《加工廠》的過程中，我認識了一些當地的居民，他們原先大都在工廠工作，產業外移后，他們只好成為收入不穩定的臨時工。之后，他們帶我去了其它同樣因為惡性關廠而被法院查封的工廠，以及工廠內一間留有20年前計算機設備的辦公室〔注，和另一個還遺留着工人抗議布條的廠區。這些被法院查封等待拍賣的空間，在法律上都是不能私自進入的「禁區」。” (Mi traducción)

16 Cheng Huei-hua et al, *Boundaries: Altered States* (Taipei: TFAM, 2006), 22-23.



84. Chen Chieh-jen, *Bade Area*, 2005, Super 16 mm trasferido a DVD, color, un canal de proyección en loop, silencio, 30', Galería La Fábrica.

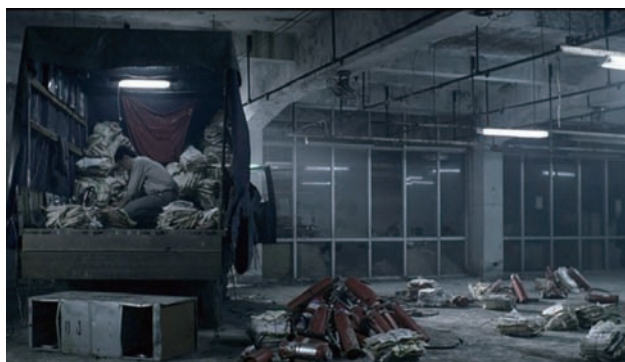
deja entrever las cenizas, el humo que queda tras la batalla, se concentra en los restos, en lo que es residual y siempre es considerado secundario. Es decir, la cámara empieza a filmar cuando las protestas de los empleados ya se han acabado y sólo quedan algunas pancartas. La cámara sigue los movimientos de un trabajador solitario, rodeado del eco de las últimas proclamas y resignado a volver a la fábrica como empleado temporal, para recomponer los fragmentos

de aquello que un día fue el lugar de trabajo de tantos otros ahora desempleados. Es decir, todas esas esperanzas por la lucha que el artista parecía haber despertado en su obra anterior, rápidamente se desvanecen en una elipsis temporal. Sólo son ruinas, vestigios de esperanza y humo (fig. 84).

*On going° (En proceso, 2006)*¹⁷, la tercera pieza que compone esta trilogía que hemos querido agrupar bajo la denominación de «trilogía de la globalización», fue la primera filmada en 35 mm y no en 16 mm. Esta obra presenta el relato particular de un activista político, amigo del artista. El camión donde guardaba su propaganda política parece haber sido incendiado y tan sólo quedan las cenizas de su contenido, algunos libros de izquierdas como el *Manifiesto del Partido Comunista (Manifest der Kommunistischen Partei, 1848)* (fig. 85), así como las fotografías de los «mártires» anónimos torturados y asesinados durante el «Terror Blanco» cuyos expedientes e identidad se habían perdido (fig. 86). Mientras, el activista intenta salvar los restos de los panfletos que había realizado. Por lo tanto, como sucedía en *Bade Area*, el artista nos muestra primero los restos, las cenizas de la lucha y obvia el momento mismo de esa batalla que sería la clave narrativa según, claro está, los parámetros del relato cinematográfico típico de Hollywood.

Los personajes de estos tres videos protagonizan un acto a caballo entre una puesta en escena teatral del drama laboral contemporáneo, una manifestación en contra de las malas condiciones de trabajo en países como Taiwán y una *performance* artística, realizada por actores no profesionales, los verdaderos protagonistas de esos relatos locales de la globalización. En este sentido, la obra de Chen comparte esa querencia por el actor anónimo, no profesionalizado y por los personajes reales retratados por la mirada de la ficción artística; al igual que muchos otros directores de cine, entre los que cabría destacar a los taiwaneses Tsai Ming-liang, Chang Tso-Chi° y Hou

¹⁷ Aunque esta obra fue realizada por Chen en el año 2006, posteriormente el artista ha reeditado el video, en el que ciertas partes de la primera versión han sido suprimidas para que la lectura del mismo fuera más clara. A lo largo de éste capítulo realizaremos un comentario conjunto de las dos, indicando sólo cuando sea necesario a qué versión pertenece el fotograma al que hagamos referencia.



85, 86. Chen Chieh-jen, *On going*, 2006, 35 mm trasferido a DVD, color, un canal de proyección en *loop*, silencio, 26' 56'', Galería La Fábrica.

Hsiao-hsien, pero también el cineasta iraní Abbas Kiarostami¹⁸, admirado por Chen¹⁹. Ya en las primeras películas de Hou, uno de los autores más renombrados de la llamada «Nuevo Ola del Cine Taiwanés» posterior al año 1982, aparecen actores no profesionales. Lo cual explica cómo las largas tomas que han hecho memorable su estilo y le han llevado a ser comparado tantas veces con el maestro japonés Yasujiro Ozu, en parte se deben a la necesidad de captar a estos actores no acostumbrados a estar frente a una cámara y por tanto más lentos a la hora de desarrollar sus emociones. Por ello mismo, Hou les filmaba en el contexto de sus vidas cotidianas para que la acción resultara menos artificial²⁰. Seguramente, persiguiendo este mismo objetivo Chen realizó largas tomas de las trabajadoras de la fábrica, mientras hacían la labor a la que estaban más habituadas.

Otra estrategia estética muy recurrente en la obra de Chen sería definida por el propio autor como el «método de ficción»²¹. Para comprender mejor en qué consiste exactamente ese método de creación artística que aparece configurado con mayor claridad desde *La fábrica*, y cómo afecta a la cuestión del cuerpo a la que aquí nos referimos, debemos mencionar previamente la siguiente cuestión. Según el artista, Taiwán sufre una trivialización de su realidad que se traduce en una visión temporal de las noticias ofrecidas por los medios de comunicación. Lo que conlleva un tratamiento de ciertas cuestiones sociopolíticas de una forma intensa pero superficial y polémica durante un periodo de tiempo concreto, para pasar a olvidarlas

18 Alain Bergala y Jordi Balló, *Erice/Kiarostami: Correspondencias* (Barcelona: Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona e Instituto de Ediciones de la Diputación de Barcelona, 2006), 56.

19 Véase ap. doc., entrevista 5.

20 Reynaud, *City of Sadness*, 28.

21 Véase ap. doc., entrevista 3.



87, 88. Chen Chieh-jen, *On going*, 2006.

rápidamente. Esa recreación de la realidad de Taiwán que Chen considera una ficción elaborada por los medios de comunicación de masas taiwaneses puede apreciarse en la interpretación de temas como la política, la situación de Taiwán en el mundo y su conflictiva relación con China continental. No sólo los medios de comunicación han entretejido una ficción sobre el presente de la isla sino que también los sucesivos gobiernos de Taiwán se han encargado de «ficcionalizar» todo lo referente a su pasado histórico y para ello no han dudado en omitir unas partes de su historia en favor de otras. Todo ello según una clara instrumentalización política por parte de los diferentes grupos políticos taiwaneses que han tergiversado cuestiones claves en el desarrollo de la historia sociopolítica de Taiwán como es el uso del tema de la identidad: «[...] el control sobre la percepción social de los eventos y la historia es sólo uno de los componentes de la construcción de la identidad. También es importante tener algo contra lo cual organizarse para ser capaz de usar el discurso “nosotros contra ellos” para reforzar la distinción entre el interior [DPP] y los otros [KMT]»²².

Una de las escenas de *On going* muestra un cubículo de cristal al que se accede por una puerta con un viejo cerrojo oxidado. En el interior encontramos una silla solitaria de madera, como aquellas otras olvidadas que se apilaban en *La fábrica*. Esa silla simboliza al espectador taiwanés ocupando, como diría Baudrillard, el lugar del muerto²³ frente al relato narrado por los medios de comunicación. Ese espectador está encerrado en una burbuja de cristal que representa el aislamiento

²² Bedford y Hwang, *Taiwanese Identity*, 85: “...Control over social perception of events and history is only one component of identity construction. It is also important to have something to organize against so as to be able to use ‘us versus them’ discourse to enhance distinctions between the in-ground and others.” (Mi traducción)

²³ Jean Baudrillard, *Pantalla total* (Barcelona: Anagrama, 2000), 83.



89, 90. Chen Chieh-jen, *On going*, 2006.

de Taiwán en la política internacional y su existencia flotante que no le permite conocer su actualidad política, desfigurada sin duda por unos y por otros gobiernos (fig. 87). De hecho, en el interior encontramos un televisor que emite unas escenas que recuerdan a un telediario en el cual se combinan imágenes de bombardeos con las de la firma de un acuerdo sobre venta de armamento entre los Estados Unidos y Taiwán durante el gobierno del DPP (fig. 88), casualmente la cuestión sobre la que el activista del video parecía manifestarse: «La nueva administración estadounidense del Presidente George W. Bush comunicó una posición más rígida con China y un mayor apoyo a Taiwán que durante la administración Clinton. La Casa Blanca de Bush contentó a Taipei con un paquete de armas en 2001 cuyo coste fue de seis mil millones²⁴ de dólares. Bush prometió públicamente hacer “todo lo que estuviera en su mano para ayudar a Taiwán a defenderse a sí misma” [...]»²⁵. Sin embargo, la puerta del cubículo está entreabierta, como si alguien hubiera forzado la cerradura y se hubiera escapado para, tal vez, buscar otro discurso diferente al de los medios de comunicación.

Al huir de esa jaula, el espectador ficticio que ocupaba esa silla ahora vacía puede encontrar gran multitud de posturas sobre los temas de la política y la situación internacional de Taiwán: «En la vida diaria de los medios de comunicación y las calles de “este lugar” [Taiwán] hay cantidad de discusiones sobre las siguientes cuestiones: “¿Unirnos con China? o ¿Taiwán independiente?” Incluso ansiosas

24 Cifra obtenida según la traducción al castellano de la palabra inglesa *billion*, encontrada en el diccionario *online* Merriam-Webster, <http://www.merriam-webster.com/spanish/billion> (última consulta 28 de abril de 2011).

25 Roy, *Taiwan: A Political History*, 238: “The new U.S. administration under President George W. Bush signalled a tougher line on China and greater support for Taiwan than the Clinton team. Bush’s White House pleased Taipei a 2001 arms sale package worth 6 billion. Bush publicly pledged to do ‘whatever it took to help Taiwan defend herself’...” (Mi traducción)



91. Chen Chieh-jen, *On going*, 2006.

demandas para que Taiwán se convierta en el estado número cincuenta y uno de los Estados Unidos de América, muestras de aprecio por la colonización militar japonesa de Taiwán, así como el pensamiento anticomunistas de la ley marcial y la guerra fría. Este nostálgico espíritu fascista no deja de salir a la luz constantemente en medio de los polémicos debates sobre la unificación versus la independencia [de Taiwán]»²⁶.

Existen al menos tres fotogramas de obra que resultan significativos a la hora de reflexionar sobre esas diferentes posturas que han convulsionado la superficie sociopolítica taiwanesa desde 1987, muy especialmente en los momentos previos a las elecciones presidenciales; hasta el punto de erosionarla y hacer que una gran parte de la juventud taiwanesa, incluida los artistas de esa misma generación, sienta rechazo hacia cuestiones tan polémicas como la de la identidad o la independencia²⁷. La primera de esas imágenes es la de un coche entrando en este escenario fabril, sobre el que podemos leer una proclama propagandística que propone convertir a Taiwán en el estado número cincuenta y uno de los Estados Unidos (fig. 89). Como veremos más adelante, Chen no dudará en criticar duramente la relación entre Taiwán y Estados Unidos a lo largo del siglo XX. De hecho, con este fotograma el artista presenta la postura de aquellos que promueven la «americanización» de Taiwán, aludiendo a su pasado en común durante los años de la guerra fría pero también en la actualidad. Es por ello que la siguiente imagen que nos interesa presentar es la de un letrero de «salida de emergencias» iluminado en color verde (fig. 90). A continuación el artista introduce metraje de documentales y propaganda política de los años sesenta como ya haría en *La fábrica*, pero en este caso rescatando imágenes de archivo de la visita de líderes y militares estadounidenses a Taiwán (fig. 91). De este modo, Chen pretende destacar las continuas salidas «de emergencia» al exterior, es decir las influencias foráneas y los contactos extranjeros a los que Taiwán se ha visto sometida durante su historia. Tanto es así que, como indicamos en la Introducción, el propio arte taiwanés ha dado buena cuenta de esa fiebre por todo aquello llegado del extranjero en los últimos años, conjurando contra el ya maltrecho espíritu del nativismo.

26 Chen Chieh-jen, [Introducción del artista: *On Going*, 2006], véase ap. doc., textos escritos por Chen Chieh-jen 9: “這個地方”日常生活中的媒體與街頭，隨時充斥著「與中國統一？」、「還是臺灣獨立？」的爭論；甚至，渴求成為美國第51州、懷念日本軍國主義殖民臺灣，以及冷戰戒嚴時期的反共思維這些眷戀法西斯的幽靈，也不斷在統獨爭論中浮現。” (Mi traducción)

27 Véase ap. doc., entrevista 10.

Frente a esta postura, el activista del video trabaja clandestinamente en su camión como representante de esa otra tendencia que el mismo artista practica, la de la descripción. Evidentemente, sólo podemos contar, recontar una y otra vez los discursos críticos contra el poder porque ya no es tiempo para derrocar imperios. No podemos destruir el sistema pero podemos mirar a nuestro alrededor y describir todo aquello que consideremos lamentable, ya sea la penosa situación laboral de los trabajadores o el poder de los medios de comunicación.

Por lo tanto, como en otras obras de Chen, anteriores y ulteriores, el dejar testimonio sea como sea, se convierte en la única vía posible de lucha. Por ello, es tan importante continuar realizando panfletos críticos aunque sea con papel reciclado, aprovechando los espacios en los márgenes dejados por las cifras económicas y las estadísticas (fig. 92). Para poder continuar describiendo, más allá de los discursos tergiversados: «Al menos podemos interrogarnos o preguntar a otros sobre estos asuntos, como por ejemplo sobre si la humanidad tiene el mejor sistema económico o si no tenemos el mejor estilo de vida, de modo que nosotros permitimos este tipo de cosas [...] no importa si estás o no dentro del movimiento obrero, de los inmigrantes, trabajadores o mujeres llegados del extranjero etc detrás de nuestro gobierno, de nuestros actos y movimientos o de nuestro inmovilismo se encuentran los mecanismos de control. Por eso, creo que al menos no podemos dejar de interrogarnos sobre estas cuestiones»²⁸.

Como resultado del tratamiento de la historia y de las noticias de carácter sociopolítico, el espectador y ciudadano pierde su interés y se genera una cierta desconfianza y descreimiento por la situación de Taiwán. Incluso la vida cotidiana resulta tener un valor de falsedad (*fake*), de copia y de sombra platónica que hace sumergirse a los taiwaneses en existencias flotantes. Por ello, ante cuestiones como la del desmantelamiento fabril y la lamentable realidad laboral taiwanesa, Chen elabora una respuesta a ese relato de ficción creado por los medios y el poder a la hora de tratar estos problemas, gracias a la creación de una ficción artística que le sirve para



92. Chen Chieh-jen, *On going*, 2006.

²⁸ Véase ap. doc., entrevista 9, disco 8, 00:49:59-00:50:39: “我們至少可以試着去質問或者去問另外一個問題譬如說難道我們沒有更好的經濟模式或者人不是有一種更好的生存方式那麼還是我們任由這些... 不管你是在地不能移動的勞工或者是你被迫要不斷的去往外移動的這種外勞工，外籍新娘等等的那么在后面支配我們的宰制我們的操控我們的動跟不動的這中間的這后面的那整套的政經機制到底是什么那我覺得至少我們不斷的去發出這樣的質問。” (Mi traducción)



93. Chen Chieh-jen, *La fábrica*, 2003.

recrear aquellos aspectos acallados por el relato del poder oficial.

Como hemos analizado en la Introducción, Chen no pretende realizar un acercamiento documental a la sociedad taiwanesa cuestionando el realismo y la veracidad del género, sino trascender la superficie de la vida cotidiana para analizar qué ficción hay detrás de cada imagen y de cada discurso. Esta puesta en duda se traduce en la configuración de un tipo de videoarte que podríamos denominar

«documental de ficción», que combate la ficción oficial con más ficción, es decir con otra ficción alternativa.

En *La fábrica*, a partir de un hecho como los problemas de las trabajadoras taiwanesas y combinando material documental o de archivo, el artista elabora una obra híbrida a medio camino entre la ficción artística y la realidad social. Una realidad cuyo acercamiento es siempre personal y que se concreta en la depauperación de los derechos y las condiciones laborales. Sin embargo, Chen considera que éste es un fenómeno lamentablemente universal puesto que ha transgredido las barreras de los estados y hoy en día afecta, en mayor o menor medida, a los trabajadores de todo el mundo y no solamente a los taiwaneses²⁹. La instalación de zonas de procesamiento de exportaciones (ZPE) migratorias en diferentes países, dependiendo del abaratamiento de su mano de obra, es un modelo recurrente en la política económica de las llamadas «multinacionales golondrina»³⁰ de la era de la globalización y que no deja de remitir al éxito pionero de las economías de Taiwán y Corea del Sur, donde por lo general el personal se compone de mujeres jóvenes³¹. Sin embargo, la alta cualificación de las industrias de estos países ha provocado una fuerte competencia por convertirse en una de esas zonas industriales. En esa carrera de obstáculos y de velocidad, los incentivos para atraer a los inversores aumentan y en consecuencia los salarios y las condiciones de trabajo de los empleados se resienten. El resultado es que países enteros se han transformado en arrabales industriales y en guetos laborales, a cientos de kilómetros de distancia de su metrópolis económica, excluidos por tanto de ella como si fueran leproserías³². El artista no considera que su obra posea un enfoque local sino más bien global, puesto que se enfrenta a cuestiones que implican a todas

29 Chen Chieh-jen, véase ap. doc., textos escritos por Chen Chieh-jen 4.

30 Naomi Klein, *No logo: el poder de las marcas* (Barcelona: Paidós, 2005), 272.

31 Ibid., 249.

32 Ibid., 252-253.

las sociedades³³, tomando el caso taiwanés como referente en su trabajo.

Según Chen, una de las particularidades de Taiwán es su condición incompleta. En *La fábrica* y en *Bade Area*, lo inconcluso e imperfecto también serán protagonistas de los actos de los personajes representados en la obra, así como de la atmósfera que envuelve los escenarios elegidos por el artista³⁴. Asimismo en ambas obras, el espectador comprobará como los cuerpos de los trabajadores no dejan de moverse como lo hace la aguja de la máquina de coser, que simula siempre estar en pleno proceso pero no alcanzar nunca el final o el resultado de sus actos (fig. 93). Por ello, los cuerpos de las trabajadoras de la fábrica no cesan de coser inútilmente como si fueran autómatas, y los antiguos trabajadores, ahora manifestantes y trabajadores temporales de una empresa cerrada en la ciudad taiwanesa de Bade, transportan una y otra vez las sillas de oficina polvorientas (fig. 94). Esas sillas son llevadas de un lado a otro del solar abandonado, amontonándolas como parte del trabajo temporal que realizan para empresas de compra y venta de mobiliario de oficina de segunda mano.

Más allá de la idea del «trabajador-máquina», de la simbiosis entre el empleado y el instrumento de su trabajo y de la fuerza como su capital más valioso, Chen parece perfilar la dicotomía entre dos procesos, que resultan dependientes el uno del otro: la producción y el consumo. Las trabajadoras de la fábrica elaboran el producto exigido a través de su esfuerzo físico, al tiempo que ese mismo afán consume sus cuerpos, sus energías. Este gasto de energía por parte del cuerpo del trabajador se hace más patente en los brazos incansables de los empleados temporales de Bade. Cuando la cámara de Chen se acerca en exceso al rostro del protagonista del video, ese primerísimo plano recuerda al utilizado por el artista en *Lingchi* para captar el rostro drogado del mortificado. En este otro caso, Chen reproduce incluso las gotas de sudor que embadurnan su rostro y los movimientos mecánicos de sus brazos. De este modo, lo que el artista está capturando es la extinción de la energía humana, metáfora del consumo mismo, del suplicio físico al que se ve sometido el trabajador. Por tanto, Chen parece indicar que en nuestros días la estructura socioeconómica global no sólo crea trabajadores sino también consumidores, ya que consumir no es



94. Chen Chieh-jen, *Bade Area*, 2005.

33 Priya Malhotra, "The Anxiety of Powerlessness," *Asian Art News* 17, nº 6 (noviembre-diciembre 2007): 84.

34 Véase ap. doc., entrevista 3.



95. Yao Jui-chung, *El fantasma de la historia*, 2007, Escena del Cementerio Militar de Wuchihshan, video en color, sonido, un canal de proyección, 2'28", Colección del artista.

más que reactivar la producción dentro de la lógica del mecanismo capitalista: «El consumo pasa a ser un elemento estratégico; ahora a la gente se la moviliza como consumidora; sus “necesidades” se hacen tan esenciales como su fuerza de trabajo»³⁵.

En cuanto a las sillas de *Bade Area*, aquéllas que son transportadas de un lugar a otro por el esfuerzo de los trabajadores, también son metáfora de la propia situación de Taiwán, siempre en la misma posición a pesar de ese espejismo de aceleración y movimiento

en el cual se encuentra envuelto. Es decir, a nivel macro estructural no hay ningún cambio en la particular circunstancia política internacional de inmovilismo a la que Taiwán se ve sometida por las instituciones internacionales, bajo los auspicios de la política china continental. Por mucho que los sucesivos gobiernos negocien o realicen campañas estratégicas y demagógicas de retirada de esculturas y emblemas del pasado político e histórico de Taiwán, en el fondo nada parece cambiar.

A continuación mencionaremos algunos ejemplos relevantes en este sentido. Este es el caso del cementerio militar de Wuchihshan°, donde se encuentra la Tumba de Chiang Kai-shek y en el que se ha erigido un parque escultórico al aire libre, que alberga todas aquellas imágenes del dictador que han sido retiradas durante la época del gobierno del DPP (fig. 95). Otro ejemplo destacable es el del polémico cambio del nombre del «Memorial de Chiang Kai-shek»° (1976-1980) en Taipei, por el de «Memorial de la Democracia de Taiwán»°³⁶ (2007-2008). Justamente poco tiempo antes de las elecciones presidenciales del 22 de marzo de 2008, se produjo la estratégica retirada de las palabras del filósofo neoconfuciano Wang Yang-ming°, que presidían el acceso de entrada al complejo arquitectónico recordando los tiempos de la dictadura³⁷, por las de «Plaza de la Libertad»° (fig. 96). Paradójicamente cuando Ma Ying-jeou°, el presidente del gobierno del KMT, accedió al poder no sólo restituyó el nombre del lugar sino el lema tan querido por Chiang Kai-shek. Igualmente cabría destacar la polémica sobre la rectificación del nombre de la isla, abierta a debate público en septiembre de 2003, poco tiempo antes de las elecciones presidenciales de 2004; alternándose así el nombre de Taiwán durante el gobierno del

35 Baudrillard, *Espejo de la producción*, 154-155.

36 Véase www.cksmh.gov.tw o www.ntdmh.gov.tw

37 El lema chino “大中至正” que preside la entrada del Memorial fue tomado por Chiang Kai-shek a partir de la obra *Instrucciones para la vida práctica*° de Wang Yang-ming y sirve como uno de los múltiples símbolos usados para legitimar la existencia del gobierno del KMT en Taiwán como único representante político de la China legítima, frente a China continental, bajo el gobierno del Partido Comunista Chino desde 1949.



DPP o el de la República de China en el periodo del gobierno del KMT³⁸. Para Chen, estos y otros casos relacionados con la instrumentalización política de la memoria histórica demuestran la falsa atmósfera de cambio a la que está sometida la superficie cutánea del paisaje sociopolítico taiwanés y que en el fondo podría traducirse como un síntoma de gran inmovilismo.

En un nivel micro estructural debemos destacar cómo la población de Taiwán también se mueve a una gran velocidad en la vida de las agitadas calles de Taipei, donde muchos negocios se abren y se cierran en el transcurso de pocos meses. La gente siempre se desplaza de un lugar a otro, del trabajo a casa, de casa al trabajo en

96. Plaza de la Libertad, 2007, Taipei, fotografía, colección particular de la autora.

38 Bedford y Hwang, *Taiwanese Identity*, 86.



97. Chen Chieh-jen, *On going*, 2006.



98. Chen Chieh-jen, *Bade Area*, 2005.

sus *scooter* y a gran velocidad, a causa de la sobrecarga laboral. Por mucho que la velocidad tiña la rutina de espejismo fugaz, en el fondo se trata de un simulacro de ebullición. La vida parece permanecer siempre en el mismo lugar, en el mismo punto de partida.

En *On Going*, Chen también utiliza el cuerpo de su amigo, el activista político como catalizador de ese movimiento continuado. Éste no sólo transporta una y otra vez los fardos de viejos panfletos chamuscados, sino que los produce artesanalmente³⁹ en una antigua copiadora manual. Esos panfletos son elaborados sin cesar, sin pausa, reciclando papel de oficina que en otra época estuvo repleto de números, cifras y datos económicos. Por lo tanto, el autor incide en la idea de lo cíclico, un tema muy querido por Chen, en este caso a través del reciclaje del material. Estos panfletos cuya producción no parece tener fin, destacan la necesidad de reivindicar una y otra vez, ofreciendo por tanto un cierto sentido de lucha (fig. 97).

Igualmente, los cuerpos agotados de los protagonistas a causa del esfuerzo del trabajo continuado, parecen máquinas que no pueden dejar de moverse y que reproducen la forma de trabajo intensivo en las fábricas taiwanesas (fig. 98), que el propio artista describe en sus recuerdos sobre su empleo como dibujante de dibujos animados en serie. Esta experiencia laboral le permitió tener su primer contacto práctico con el mundo del cine, aunque fuera de una forma fabril. Por ello, el artista equipara su formación profesional como dibujante con el trabajo maquinal realizado por los trabajadores de las fábricas que más tarde retrataría en su obra:

«En la década de los ochenta, el ochenta por ciento de los dibujos animados de Hollywood eran producidos en Taiwán. El trabajo general de la animación podía realizarse de dos formas distintas: las placas base de dibujos realizadas en cristal venían de Hollywood y

³⁹ Véase ap. doc., entrevista 3.

en Taiwán se hacía el acabado del movimiento, se montaban las secuencias de la película. Otras veces sólo recibíamos documentación escrita, en ese caso trabajábamos sobre el modelo de algunos personajes hipotéticos ya dibujados para hacer las placas de cristal. Mi “familiarización” con las películas fue a través de modelos muy típicos. En aquella época ya existían las cámaras de video y además yo había pasado un tiempo dibujando las placas de cristal de los guiones de esas películas de animación. Todos los trabajadores de la empresa habíamos recibido una formación que consistía en unas ciento ochenta fórmulas de dibujos»⁴⁰.

Como lo inacabado e imperfecto es una condición propia de la obra de Chen, tanto a nivel temporal como en lo referente a la historia narrada y a la factura de la obra, por lo tanto su trabajo está siempre en proceso de creación, no es un producto perfecto, sino que el artista se recrea en la belleza de las fisuras y en su tacto rugoso. Desde su formación como dibujante de animación, aprendió a aborrecer la frialdad de la perfección que reside en el producto acabado, en la manufactura serial: «[...] Mi poco interés por las películas de animación de Hollywood se debe a que en ellas todo está demasiado acabado, todas las placas de cristal tienen una fórmula fijada. Habíamos visto casi todas las placas de cristal de los dibujos del sistema americano. Mi técnica de dibujo no estaba mal, pero más tarde aborrecí dibujar a causa de esa formación tan perfeccionista, un día pintábamos un superman, otro día un pitufo o como mucho un pollito delineado con precisión. Por el contrario, yo no quiero que [mi obra] se parezca a esos productos tan acabados»⁴¹.

Es por ello que el artista resalta cada detalle de las texturas imperfectas de las superficies del atrezo de sus videos, cuidando al extremo lo descuidado, aplicando granos de polvo sobre los objetos para representar el verismo de la fractura y del paso del tiempo. Su producto nunca está terminado, el artista teme aplicar ese proceso de acabado y lo deja en manos del espectador. Chen desea representar el efecto de la imperfección aunque para ello recurra paradójicamente al control del detalle, a la maestría de sus decorados y de su forma de filmar. Igualmente, los protagonistas de ambos videos siempre retornan al trabajo, un trabajo que parece no tener fin pero que en realidad ya no existe. Cuando Chen pide a estos trabajadores que finjan llevar a

40 Véase ap. doc., entrevista 8: “八零年代好萊塢卡通百分之八十都在臺灣加工。通常工作是兩種模式：好萊塢傳來分鏡本，臺灣這裏做下端的動畫、拍攝。另外一種是只來文字本，我們按照已有的人物做造型設定、分鏡。我對於電影的「熟悉」就是很典型的樣子。那時候就有錄像機，而我有一段時間都在畫分鏡腳本。我們都有經過受訓，像是180度綫概念。” (Mi traducción)

41 Ibid.: “...我對好萊塢電影沒有興趣就是因為太熟，分鏡都有一定的公式。美國系統的分鏡圖我們幾乎都看過。我的繪畫技術不錯，但我後來很不喜歡畫畫就是因為被訓練的太好，但今天畫一個超人，明天畫另外一個藍色小精靈，最多就是小雞。我根本就不想看那些放映的成品。” (Mi traducción)

cabo las tareas de su vida diaria, lo que está filmando es un pulcro simulacro de la vida y del trabajo que ya no poseen. Como diría Baudrillard, simular no es otra cosa que fingir tener o hacer algo que no se posee y que ya no existe. En definitiva, el simulacro remite a una ausencia, en este caso el trabajo, y no a su presencia⁴².

Además, todo ese movimiento frenético de los cuerpos de los trabajadores es metáfora de las cosas que nunca cesan y de los procesos incompletos. Como sucedía en el sacrificio de *lingchi*, la mutilación también está siempre en marcha. El castigo posee nuevas formas, no perece, está camuflado bajo otros nombres y en otros actos, pero se ceba igualmente con el cuerpo de la sociedad, en el cuerpo de los trabajadores taiwaneses, como si se tratara de un resto y de un ajado residuo. Puesto que «[...] hallándose tan devaluado el proceso actual de producción, no sorprende que las personas que realizan el trabajo productivo sean tratadas como basura, como sobrantes»⁴³. La huella del paso del tiempo se aprecia en el cuerpo de las mujeres de la fábrica como si el trabajo fuera una nueva forma de suplicio. De hecho, ya indicamos que *lingchi* es una palabra que se usa en la lengua china moderna para referirse a una situación laboral especialmente penosa e injusta para el trabajador. Las trabajadoras de Chen ya han dejado de poseer esos cuerpos fuertes y jóvenes que aparecían en los documentales propagandísticos de los años sesenta, que intercala el artista con su propia obra. Ahora son sólo la sombra de lo que fueron en aquella época ya perdida de la historia de Taiwán (fig. 99).

El artista se sirve de una elocuente imagen para describir ese proceso físico del trabajo como acelerador de la degeneración del cuerpo: el rostro desfigurado de una de las mujeres mira caer las hojas de té a través de un vaso de cristal. En esta imagen se encontraría contenida la idea de que al fin y al cabo una persona es un cuerpo, cuya naturaleza es envejecer como producto de un continuo proceso de repeticiones⁴⁴ (fig. 100). Esos cuerpos ajados de las trabajadoras son representados por el artista como una ruina con los pies agrietados de tanto trabajar y la vista envejecida. Tanto es así que una de estas trabajadoras ya es incapaz de enhebrar una aguja, una sencilla labor que llevaba realizando toda su vida (figs. 101, 102). En definitiva, todos esos trabajadores han sufrido un proceso de mercantilización y dehumanización del cuerpo del trabajador que nace en el colonialismo y se extiende hasta nuestros días: «[...] La terrible marca de la colonialidad moderna no ha sido tanto, o sólo, la explotación de los esclavos, sino fundamentalmente y más que nada el hecho de que se injertó un dispositivo mental que naturalizó la disponibilidad de la vida humana y la hizo

42 Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro* (Barcelona: Kairós, 2005), 10.

43 Klein, *No logo*, 238-239.

44 Cheng Lu-lin, "Chen Chieh-jen's World of Images," en *Boundaries: Altered States*, 34.



99-102. Chen Chieh-jen, *La fábrica*, 2003.

equivalente a cualquier otra mercancía, tanto para venderla como para deshacerse de ella cuando deja de ser útil. Miremos hoy alrededor nuestro y veremos que ese principio está todavía en pie»⁴⁵.

Algunos estudiosos van más allá de esa relación entre *Lingchi* y *La fábrica*, al creer que los ecos visuales entre los tres primeros videos de Chen son mucho más profundos y están más interconectados de lo que pudiera creerse, considerándolos una especie de «trilogía del presente»⁴⁶. Por el contrario, en este capítulo proponemos que esa trilogía consta de los tres videos realizados posteriormente a *Lingchi*, puesto que versan sobre la globalización de un modo más explícito. En cuanto a la primera interpretación cabría destacar que es acertada la relación de esos tres primeros videos en lo referente a los efectos de los procesos de colonización y globalización en el cuerpo, así como la representación de estos como un suplicio. En este sentido, esta conexión con la obra *Lingchi* parece ser mayor en la primera parte de *Bade Area*, cuando la cámara de Chen filma el deprimido paisaje urbano taiwanés, siempre en continuo proceso de metamorfosis, a través de las aberturas de la parte trasera de una de las pancartas empleadas en las protestas. Sin duda alguna, este recurso recuerda al momento en el que Chen nos hacía ver desde el interior de las heridas del cuerpo

45 Walter D. Mignolo, «El giro gnoseológico decolonial: la contribución de Aimé Césaire a la geopolítica y la corpo-política del conocimiento», en *Discurso sobre el colonialismo*, 202.

46 Cheng Lu-lin, «Chen Chieh-jen's World», 35.



103, 104. Chen Chieh-jen, *Bade Area*, 2005.



105, 106. Chen Chieh-jen, *Lingchi-Ecos de una fotografía histórica*, 2002.



107, 108. Chen Chieh-jen, *Bade Area*, 2005.



109. Chen Chieh-jen, *Bade Area*, 2005.



110, 111. Chen Chieh-jen, *La fábrica*, 2003.

masacrado por *lingchi*⁴⁷. Ahora nos hace contemplar la situación desde el otro lado, desde el de las silenciadas quejas laborales. Además, el trabajador limpia las rajaduras de la tela de su camión con movimientos mecánicos, como si se tratara de las heridas del cuerpo del suplicado por *lingchi* (figs. 103, 104). Otro sutil destello visual en relación con el cuerpo del trabajador parece querer sugerir una lectura similar, en este caso el trabajador lava su cuerpo frotándolo con agua como lo hiciera el verdugo que ungía a la víctima, en los preliminares inmediatos al ritual del sacrificio. Con la única diferencia de que en el primer video es el verdugo quien aplica el aceite sobre el cuerpo para aumentar la precisión del corte del cuchillo (figs. 105, 106), mientras que en *Bade Area* es el mismo trabajador el que salpica el líquido sobre su cuerpo (figs. 107, 108). Es decir, existe una alteración de los roles interpretados por los trabajadores a través de la cual este último ha asumido e interiorizado la figura y el papel de víctima y de verdugo, se autoinflige el trabajo como una especie de suplicio corporal del que no puede escapar y al que está condenado.

Si bien es cierto que estas sugerentes ideas emparentan la obra de *Lingchi* con los dos videos posteriores del artista, en el presente estudio hemos querido diferenciar la producción del artista en dos partes. La primera, la serie en blanco y negro y su primer video, porque se refieren al tema del colonialismo de una forma más evidente. Mientras que la segunda parte, consta de los tres videos posteriores a *Linchi*, puesto que se concentran en la globalización. Consideramos que el empleo del movimiento, como veremos a continuación en relación con la globalización o en ocasiones la ausencia de movimiento, son el recurso estético que sirve para reforzar nuestra teoría sobre la forma de dividir la obra de Chen. Se trata de ese movimiento frenético de los trabajadores al que ya nos hemos referido, sólo interrumpido para hacer pequeñas pausas y comer, tomar una taza de té o cantar en un karaoke improvisado en el tejado de la fábrica (fig. 109). Luego el movimiento será precisamente otro de los elementos protagonistas de ambos videos, en este caso a través de las variantes que adopta en

47 Véanse figs. 66 y 83.



112. Chen Chieh-jen, *Bade Area*, 2005.

relación con el cuerpo de los trabajadores.

En *La fábrica* es un movimiento del pasado hacia el presente y siempre en la misma dirección, como si se tratara de un círculo cerrado y concéntrico en el que están atrapadas las trabajadoras. Dos de ellas aparecen sepultadas por ese gran amasijo de madera que constituyen las desvencijadas sillas apiladas a su alrededor (fig. 110), o bien sepultadas por el propio producto que manufacturaban en el pasado, esa chaqueta de aspecto uniformado (fig. 111). Esta masa informe de sillas de madera tiene una doble interpretación, por un lado el inmovilismo de los trabajadores y su situación de encarcelamiento. Por ello aunque el movimiento de ellas parezca evidente, es sólo una ilusión de su condición de cuerpos inmóviles bajo el sistema de la globalización, como los últimos espasmos de vida de una articulación que aún palpita y se retuerce después de haber sido amputada durante los últimos instantes de vida. Y por otro lado, esa cárcel de madera en la que se encuentran atrapadas alude a la acumulación de objetos que produce el feroz sistema consumista, cuyo motor construyó en su día esa fábrica ahora abandonada. Esta metáfora del hiperconsumo que representan los objetos acumulados creciendo a lo alto, recuerda a la ciudad de Leonia que relatará Italo Calvino en su libro *Las ciudades invisibles* (*Le città invisibili*, 1972). Esa ciudad que se rehacía a sí misma todos los días, expeliendo los objetos estrenados la mañana anterior, acumulando así cráteres de basura y desperdicios que constituían las escamas de su pasado en constante amenaza de derrumbamiento⁴⁸.

Aunque en las tres obras que nos ocupan encontramos que los trabajadores y el activista político están siempre en movimiento, se desplazan en motocicleta y dibujan con sus cuerpos ese mismo círculo cerrado al transportar las sillas de mano en mano o los fajos de papel desde el suelo al interior del camión; ese ciclo que constituye el simulacro del trabajo se interrumpe cuando el protagonista de *Bade Area* se escabulle del lugar llevando un polvoriento colchón a sus espaldas (fig. 112): «Hoy millones de personas van de un lado a otro frecuentemente, viven en forma más o menos duradera en ciudades distintas de aquéllas en que nacieron y modifican su estilo de vida al cambiar de contexto. Estas interacciones tienen efectos conceptuales sobre las nociones de cultura e identidad: para usar la elocuente fórmula de Hobsbawm [Eric], ahora “la mayor parte de las identidades colectivas son más bien camisas que piel:

⁴⁸ Italo Calvino, *Las ciudades invisibles* (Madrid: Siruela, 2008), 125.



113, 114. Chen Chieh-jen, *On going*, 2006.



115. Chen Chieh-jen, *La fábrica*, 2003.

son, en teoría por lo menos, opcionales, no ineludibles”»⁴⁹.

Al decidir abandonar el solar con mirada nostálgica, el protagonista de *Bade* inicia un nuevo movimiento en este caso de fuga, porque se dirige hacia delante para vivir. O mejor dicho, para sobrevivir a esa existencia temporal y flotante, el último de todos los simulacros al que está condenado. En *On going* sucede algo similar cuando el activista pretende entregar sus panfletos subversivos en el epicentro del mismo capitalismo, el rascacielos y centro financiero Taipei 101 (1997-2002)⁵⁰. Una imagen de la que, sin embargo, Chen ha prescindido en la reedición del video. Existe una tristeza innata en esta imagen (figs. 113, 114), porque el activista está sólo en mitad de la carretera, ante un monstruo de mil cabezas al que ni siquiera puede osar derribar y sin embargo, en ningún momento desfallece.

En la escena final de *La fábrica* el megáfono constituye un elemento de esperanza para las trabajadoras (fig. 115), al igual que el hombre con el colchón a sus espaldas y este otro solitario con sus panfletos reciclados apretados entre sus manos. Todos ellos completan la lectura de esta trilogía conformando un mensaje: no se puede acabar con el sistema, sin embargo nada nos impide describirlo una y otra vez, y continuar sobreviviendo.

49 García Canclini, *Diferentes, desiguales y desconectados*, 36.

50 David N. Buck et al, *Asia Now: Architecture in Asia* (Nueva York: Prestel Verlag, 2006), 121.

3. 2. Naturaleza muerta: la vida secreta de los objetos.

Cuando siete años más tarde de su abandono, Chen y su equipo abrieron las puertas de la antigua fábrica de Lien Fu, lo que encontraron fue un universo detenido en el tiempo: «Un día paseando por esta zona pensé en abrir la puerta [de esa fábrica abandonada] y entrar a echar un vistazo. Cuando abrí la puerta, de pronto pensé que todos los objetos se habían quedado estancados allí cubiertos por una capa de polvo de siete años atrás. Incluso los objetos parecían hacerte sentir ese vacío temporal completamente solidificado en el lugar. Pese a haber pasado mucho tiempo se podía rememorar la atmósfera del lugar, el sabor de esa atmósfera. También las cosas más triviales parecían haber quedado detenidas en el tiempo. Allí dentro había un gran silencio que paradójicamente hablaba, en realidad [...] parecía como si ese silencio nos interrogara»⁵¹.

Por lo tanto, la fábrica parecía una reliquia o un microcosmos polvoriento cuyos únicos habitantes eran los objetos allí abandonados por las trabajadoras. En la ficción artística creada por Chen tras el cierre de la fábrica esos objetos, al igual que las trabajadoras, no podían avanzar ni moverse porque estaban condenadas a permanecer en aquel universo fabril, metáfora de la situación de inmovilismo socioeconómico que padecían. Según Chen, estos objetos se convirtieron en el pilar de la estructura narrativa de *La fábrica*, una estrategia que recuperó sobretodo en *Bade Area*. Es decir, esos objetos habían perdido su valor, estaban atrapados en el tiempo. Sin embargo, al regresar allí los trabajadores e interactuar con las máquinas de coser, con la tela de las ropas que manufacturaban y con los otros objetos, parecían reactivarse y jugar un papel clave en el relato que Chen pretendía narrar, creando una franja temporal a caballo entre el pasado y el presente: «Después de siete años, estos objetos habían llegado a poseer un significado temporal inherente. [...] En la medida de lo posible, sólo utilicé los objetos originales que habían sido abandonados en la fábrica. Durante siete años, estos objetos abandonados habían adquirido un doble sentido -de tiempo detenido y de tiempo que fluye- y esta sensación “dual del tiempo” se convirtió en el cimiento de la estructura narrativa de la película»⁵².

51 Véase ap. doc., entrevista 9, disco 8, 00:59:58-01:01:03: “一天我在想說打開那個門來看看把那個門打開來的時候就是你就會突然覺得所有東西都是被凝滯在那裏就是說七年前它的月歷還是七年前的時間灰塵然後甚至裏面很多的對象就是你會感覺到那個時空就被完全的凝固在那裏面你會覺得很多的時間，記憶包括空氣包括那個空氣味包括瑣瑣碎碎的東西其實它就好像停在那裏那我覺得那個裏面有一種很巨大的寂靜可是那個其實反過來講它其實也...對我來講也像是一個質問就某種寂靜在質問我們。”(Mi traducción)

52 Chen Chieh-jen, [Introducción del artista: *Factory*, nueva versión], véase ap. doc., textos escritos por Chen Chieh-jen 5: “過了7年，這些對象已具有本身的時間意義...我盡可能只運用工廠內原先所遺留下來的廢棄物。因為這7年的時間，這些廢棄物已同時包含了「停滯」與「流動」的「雙重時間」，這種雙重的時間感，是我在思考影片中如何呈

Las viejas y polvorientas sillas de madera amontonadas en el fondo de la fábrica como trastos inservibles, son metáfora del propio cuerpo ajado de las trabajadoras y de su «objetualización» e instrumentalización por los mecanismos capitalistas de la organización del trabajo: «Las obreras de este lugar son como autómatas sonámbulas. No sólo están mudas. Sino que repiten los gestos con la emoción torpe del simulacro. Y del recuerdo [...] Mujeres objeto, mujeres-instrumento, mujeres cosificadas por la mecánica implacable de la división de trabajo»⁵³. Por ello, es significativo que algunas de estas sillas rodeen un megáfono, como queriendo organizarse entorno a la palabra.

En ambos videos, como en el trabajo anterior de Chen, el sonido y la ausencia del mismo juegan un papel clave y de gran simbolismo dentro de los mecanismos de su estrategia de ficción. Un megáfono y un anticuado equipo de karaoke con micrófono son objetos que sirven para amplificar la voz de su portador, pero en ambos casos y paradójicamente no emiten ningún sonido, todos los protagonistas de ambos videos han enmudecido. Existe una doble explicación para el recurso del silencio en éstas y otras obras de Chen. En primer lugar, se debe a una cuestión técnica que ya existía en *Lingchi* y que se repetirá en la mayor parte de los videos de Chen, exceptuando los de producción más reciente. Aunque los conocimientos del equipo con el que trabaja Chen sobre la técnica del sonido y sus medios eran también mayores que en la realización de su obra anterior, sin embargo consideró que la incorporación y el tratamiento del mismo requerían de una gran maestría, que creía no poseer, y por ello decidió prescindir de él: «En *La fábrica*, al principio también existía el sonido de un ventilador, de las máquinas de coser y algunos ligeros rumores. Posteriormente pensé que todos esos sonidos eran innecesarios. [...] El sonido es una parte de la película realmente difícil, tiene la capacidad de transportarte a otro lugar, tiene el poder de dominar o penetrar en la imagen. En *La fábrica* al volver allí y abrir la puerta el aire estaba suspendido, todos los objetos estaban inmóviles y sólo penetraba un ligero viento a través de las ventanas y las puertas»⁵⁴.

El cine taiwanés ha dado muestra del mismo tipo de problemas técnicos desde los años ochenta, una cuestión que sus directores han sabido resolver con ingenio

現「時間」時的依據。」(Mi traducción)

53 Michel, *L'oeil-écran*, 315: «Les ouvrières y sont comme des automates qui seraient somnambules. Non seulement elles sont muettes. Mais elles refont les mêmes gestes avec l'émotion gauche du simulacre. Et du souvenir [...] Femmes objects, femmes-outils, femmes *réifiées* par la mécanique implacable de la division du travail». (Mi traducción)

54 Véase ap. doc., entrevista 8: «加工廠》原本也有聲音：電風扇、縫紉機，微微的風聲。後來覺得那些聲音都是多余的…聲音真的很難。它要能够把你帶到另一個空間，聲音的主宰力或穿透力遠遠高于影像。《加工廠》的情境是回到我們最初打開那道門的狀況：空氣懸在那裏，所有東西都沒有流動，唯一能穿透的是穿過門窗、門縫的微微的風。」(Mi traducción)

creativo e imprimiendo una estética propia al cine y al video de Taiwán. En *La ciudad de la tristeza*, Hou Hsiao-hsien filma por primera vez empleando el sistema del sonido sincronizado (*sync sound*) que incorpora el sonido natural de la filmación de forma simultánea a la imagen. De hecho, el cineasta hizo una donación para comprar un equipo de sonido que sirviera a otros directores y que ayudara al cine taiwanés a salvar estas dificultades técnicas que en ocasiones se han convertido en una rémora para la escuela de cineastas de Taiwán. Al mismo tiempo, Hou supo combinar el sonido con otras estrategias estéticas de gran profundidad que servían para sustituir el sonido por otros recursos visuales y sonoros de gran capacidad narrativa. Así, a través del personaje del hermano mudo, Hou introduce la palabra escrita que recuerda a los intertítulos del cine mudo, la letra de canciones escritas y no cantadas, las cartas leídas en la voz de otras personas así como todo un tapiz de no sonidos o de sustitutos del sonido que resultan de lo más evocadores⁵⁵. Otros directores como Tsai Ming-liang filman a sus personajes en silencio no sólo para denotar la incomunicación entre los miembros de una familia o los compañeros del trabajo en sociedades como la taiwanesa, sino que su ejecución silenciosa también tendría una explicación más prosaica. Puesto que sus personajes casi siempre son filmados en la soledad de sus apartamentos y de sus rutinas cotidianas⁵⁶: «La banda sonora de la película, también se caracteriza por un incómodo vacío. Hay un rechazo brutal al diálogo y a la música extradiegética; en su lugar lo que escuchamos son los sonidos intrascendentes de la vida diaria: el tráfico, las conversaciones de otras personas escuchadas a medias, los pasos, la respiración de los personajes [...]»⁵⁷.

Además, existiría un aspecto simbólico que llevó a Chen a optar por el silencio como una elección teñida de denuncia social. Al fin y al cabo, la negativa de las trabajadoras a hablar directamente sobre su situación resulta una forma más de combatir su precariedad con el silencio y con la producción de un trabajo que ya no existe: «En la película, además de invitar a las trabajadoras a volver a la fábrica para “trabajar”, también tomé sus gestos corporales e imágenes fragmentarias de la época de sus protestas. El movimiento de la cámara se concentró sólo en las trabajadoras, como en una especie de “escaner” de su imagen. Al mismo tiempo, respondiendo a los deseos de las mujeres de no hablar, elegí eliminar el sonido de la

⁵⁵ Reynaud, *City of Sadness*, 30-31.

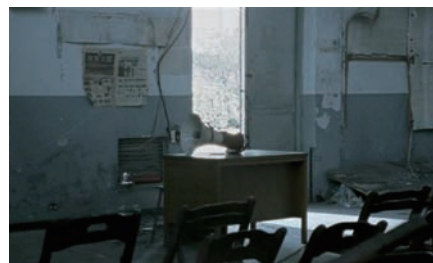
⁵⁶ Jean-Pierre Rehm, Olivier Joyard y Danièle Rivière, *Tsai Ming-Liang* (París: Éditions Dis Voir, 1999), 110.

⁵⁷ Fran Martin, “Vive L’Amour: Eloquent Emptiness,” en *Chinese Films in Focus: 25 New Takes*, ed. Chris Berry (Londres: British Film Institute, 2003), 177: “The film’s soundtrack, too, is characterised by an uncomfortable emptiness. There is a brutal refusal of dialogue and extra-diegetic music; we hear instead the inconsequential sounds of everyday life: traffic, other people’s half-heard conversations, footsteps, the characters’ breathing ...” (Mi traducción)

película»⁵⁸. De forma que el silencio servirá al artista como la fórmula más adecuada para su «método de ficción», para combatir el ruido extremo de la sociedad de consumo con un paradójico silencio. De este modo, Chen concentra la atención y da visibilidad a estas mujeres desempleadas, sin ningún tipo de pensión o indemnización y marginadas a causa de su edad, por ser menos productivas que la mano de obra joven y barata del continente.

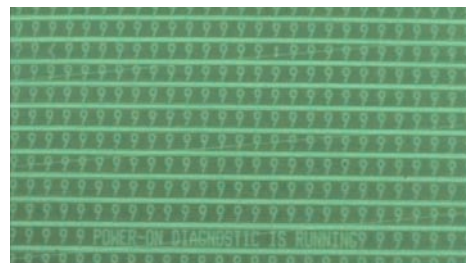
Ni siquiera podemos escuchar el atronador ruido que se supone deben de producir todas esas máquinas de coser en movimiento o los ensayos de los trabajadores temporales en el micrófono del karaoke y sus comentarios cotidianos a la hora de comer. El espectador se ve forzado a concentrar su atención en la representación visual de aquellos que pasan desapercibidos socialmente, de los invisibles, para que no exista ningún elemento que distraiga nuestros sentidos. Tampoco la vista se verá interceptada por aspectos superficiales sino que la ralentización intencionada del movimiento de la cámara nos permitirá ver el detalle de aquellas realidades ocultas o deformadas por los medios de comunicación y por el poder.

Evidentemente, cuando en *La fábrica* Chen posa la atención del espectador sobre un megáfono (fig. 116), en este objeto pretende concentrar un gran simbolismo que podemos interpretar como la alternativa de la lucha y de las manifestaciones como vía de escape, la única esperanza de aquellas trabajadoras. Por ello, parece que este video está construido sobre los pilares de un cierto idealismo que recuerda más a las luchas y manifestaciones del movimiento proletario de otros tiempos, ya anacrónico y desfasado en el contexto político y económico internacional de nuestros días. Sin embargo, y como analizaremos más adelante, la visión de Chen sobre la «lucha de clases» y sobre ideas tales como la «fuerza productiva del proletariado» no resulta tan simplista y trasnochada como podría parecer. Si bien evoca el compromiso político en su obra, también parece tener los pies en la tierra al analizar los límites de lo reivindicativo frente al fenómeno de la globalización y sus devastadores efectos. Ese megáfono incluso podría aludir a la perversa sobreexplotación de la palabra frente a la opción del silencio en los sistemas democráticos. El silencio de la masa es insoportable en términos políticos puesto que denota la inercia, la inaccesibilidad a ese rostro deforme de la masa que no es otro que el votante, en términos electorales. Hoy en día se quiere hacer hablar a las masas, empujándolas a existir social, electoral



116. Chen Chieh-jen, *La fábrica*, 2003.

⁵⁸ Véase ap. doc., textos escritos por Chen Chieh-jen 5: “影片中除了邀請女工們重新回到工廠「工作」外，也擷取了她們當年抗爭時的肢體動作與意象。而攝影機的運動只以凝視和類似「掃描」的方式拍攝。同時為響應女工們希望保持沉默的態度，因此我選擇以無聲的方式制作這部影片。” (Mi traducción)



o sexualmente, como diría Jean Baudrillard⁵⁹. El poder de ese silencio es tal, que impide que otros hablen en su nombre. Chen no quiere alzarse como el portavoz o el elegido para dar la palabra sino que respeta ese silencio y simplemente lo recoge como si fuera una crónica muda de la dictadura del ruido, del terror de la palabra: «Bombardeadas por estímulos, por mensajes y por tests, las masas no son más que un yacimiento opaco, ciego [...] Tal es el sentido de su silencio. Pero ese silencio es paradójico -no es un silencio que no habla, es un silencio que prohíbe que se hable en su nombre. Y en ese sentido, lejos de ser una forma de alienación, es un arma absoluta. De nadie puede decirse que represente a la mayoría silenciosa, y ésta es su revancha»⁶⁰.

Uno de los momentos de mayor tensión en *Bade Area* se produce cuando el trabajador, sin darse cuenta, activa un botón que conecta un anticuado ordenador. Mientras los trabajadores se distraen con sus pequeñas rutinas diarias en el tejado de la fábrica, la pantalla de la computadora comienza a parpadear, incapaz de expresar en su lenguaje de códigos binarios otro mensaje que no sea: «Encendido. Diagnóstico en marcha» (*Power-on Diagnostictic is running*) (fig. 117). Al preguntar a Chen sobre el por qué de este mensaje y la aparente relevancia que parece tener en el video, él contestó con sencillez que recuperó tres viejos ordenadores como atrezo del video, pero en el momento de filmar sólo uno de ellos funcionó y además era incapaz de emitir otro mensaje que no fuera ése⁶¹.

Nuevamente Chen apela aquí a dos cuestiones que se revelan como las claves de su obra como videoartista. Por un lado, los procesos en marcha o incompletos a los que ya nos hemos referido con anterioridad, puesto que el ordenador es incapaz de finalizar su proceso de encendido. Del mismo modo la pantalla del ordenador posee un fondo verde sobre la que resaltan infinidad de números nueve⁶² (fig. 118),

⁵⁹ Baudrillard, *Cultura y simulacro*, 131.

⁶⁰ Ibid., 129.

⁶¹ Véase ap. doc., entrevista 3.

⁶² Vivien Sung, *Five-Hold Happiness: Chinese Concepts of Luck, Prosperity, Longevity, Happiness, and Wealth* (San

el número de lo infinito en la cultura china⁶³. Lo cual no hace más que incidir precisamente en esa condena eterna y duradera, en esa imposibilidad de completar los ciclos a la que ya nos referimos en relación con el proceso de *Lingchi* al que la historia y la sociedad de Taiwán se ha visto sometida. Por otro lado, este ordenador maltrecho representa la relación simbiótica entre el trabajador y su instrumento de trabajo, primero con la máquina misma como es el caso de las trabajadoras de la fábrica y en un segundo estadio en el que la tecnología y las comunicaciones se han convertido en un elemento capital en el desarrollo laboral, pensando como ordenadores⁶⁴. Precisamente una de las cualidades a destacar de la tecnología informática es su rapidez, el sentido autodestructivo de las políticas industriales que desactualizan todo tipo de artefacto tecnológico en tan sólo unos pocos años e incluso meses⁶⁵. Así la percepción temporal del consumidor se ve alterada, condenado a evitar vivir en un amenazante pasado tecnológico y lanzándolo hacia un futuro virtual que aún ni existe.

En estos tres videos Chen alude a esa condena técnica y temporal de nuestro tiempo a través de dos momentos tecnológicos distintos. El primero sería el viejo mimeógrafo, una máquina manual para realizar copias de documentos, que es usado para producir los panfletos en *On Going*. Éste es un instrumento nostálgico al tiempo que ineficaz, al menos en plena era de las comunicaciones y de las nuevas tecnologías⁶⁶ como Internet que proporcionan un conocimiento instantáneo de la información. En segundo lugar, los computadores de los Laboratorios Wang, fundados en 1951 y que fueron a la bancarrota en el año 1992⁶⁷, denotan esa incapacidad de adaptarse a estas exigencias del mercado.

Mediante estos y otros objetos, Chen equipara sus tristes existencias descalificadas, fuera del tiempo, del espacio y del mercado con la de los trabajadores ahora desempleados, cuyos cuerpos envejecidos por ese mismo paso del tiempo y a causa de las extremas condiciones laborales les han hecho ser repudiados por el sistema

Francisco: Chronicle Books, 2002), 152.

63 La cultura china posee una extensa simbología numérica, de forma que cada número encierra todo un abanico de referencias culturales y significados que se dejan sentir incluso en la vida cotidiana y el lenguaje chinos. Algunas de estas referencias simbólicas derivan del carácter homónimo de muchas palabras chinas. Así el cuatro (四), el número de la mala suerte en chino lo es porque suena de una forma similar a la palabra muerte (死). Igualmente, en este caso Chen aplica el simbolismo temporal del número nueve (九) cuya pronunciación recuerda a la de la palabra eterno o duradero (久).

64 Hardt y Negri, *Imperio*, 270.

65 García Canclini, *Diferentes, desiguales y desconectados*, 176.

66 Chen Chieh-jen, *Introduction and Artist's Statement: On Going*, 2006, véase ap. doc., textos escritos por el artista 8.

67 Chen Chieh-jen, *Introduction and Artist's Statement: Bade Area*, 2005, nota 1 [nueva versión], véase ap. doc., textos escritos por Chen Chieh-jen 6.



119-121. Chen Chieh-jen, *Bade Area*, 2005.

122. Xing Danwen, *DesCONEXION* B2, 2002-2003, 148 x 120 cm, C-print, Colección de la artista.



global laboral. Por lo tanto, todos estos objetos son metáfora de la continua labor de deyección en la que se ven envueltas nuestras sociedades, tanto es así que no sólo estamos desbordados por los residuos industriales y urbanos que producimos sino que «nos encontramos nosotros mismos transformados en residuos»⁶⁸. Es decir, todo aquello que no encaja en los sistemas urbanos, tecnológicos e industriales de última generación es irremediamente convertido en vestigio inútil, ya sean grupos sociales e incluso áreas enteras del mundo a las que no nos queda más remedio que categorizar bajo la etiqueta de «marginales».

Chen ilustra visualmente a la perfección este proceso cíclico de lo residual no sólo a través de la ruina humana en la que se han visto transformados los trabajadores rechazados por el sistema, sino también mediante algunos de los objetos más elocuentes de *Bade Area*. Entre ellos cabría destacar un globo terráqueo destripado y en cuyo interior sólo queda una bombilla sin luz, que nos permite adivinar que una parte del mundo queda a oscuras. Es más, ha sido literalmente arrancada de la superficie del globo, silenciada (figs. 119,

⁶⁸ Jean Baudrillard, *La ilusión del fin o la huelga de los acontecimientos* (Barcelona: Anagrama, 1993), 120.



120). Un mapa del mundo que parece haber perdido uno de sus extremos, que no por casualidad coincide con la ubicación de Norteamérica. Cuando en realidad descubrimos que debajo de ese mapa hay una superficie metálica que refleja la desolación del interior de la fábrica abandonada y polvorienta, mostrándonos así los entresijos de los mecanismos del capitalismo, lo que se esconde bajo la aparente superficie (fig. 121).

Chen no es el único artista contemporáneo que concentra su atención en el fenómeno de la deyección y en la representación de los paisajes urbanos de los «países-basurero» ubicados en áreas marginales. Otra fotógrafa y videoartista china llamado Xing Danwen⁶⁹ ha documentado con su cámara la acumulación de residuos electrónicos exportados de otras regiones del mundo a la provincia china de Guangdong, como parte de una subindustria, cuyo fin es reciclarlos en unas condiciones lamentables y revenderlos más tarde (fig. 122).

Otro de los objetos protagonistas de *Bade Area* es el colchón que representa la soledad y la condición migratoria de ciertos grupos de población que viven unas existencias marcadas por lo temporal⁶⁹. Como Chen, Tsai Ming-liang en su película *No quiero dormir solo*° (*I don't Want to Sleep Alone*, 2006) rodada en su Malasia



123, 124. Tsai Ming-liang, *No quiero dormir solo*, 2006.

⁶⁹ Chen Chieh-jen, Conversación con Susana Sanz, Mercado nocturno de Shihta (Taipei), 16 de enero, 2008, véase ap.doc., entrevista 4.



natal, reproduce ese mismo mundo de la aspereza de las condiciones laborales en las que viven los trabajadores temporales de todo el mundo, y en este caso concreto en Asia. El colchón mugriento que compartían los dos protagonistas masculinos del *film* y que trasportaban a sus espaldas, no sólo representa la condición flotante de su existencia ilegal como en el caso de la obra de Chen, sino que incide en una parte que éste último no desarrolla, la del deseo corporal en la que suele ahondar con mayor frecuencia el director malayo-taiwanés. De forma que cuando la pareja protagonista traslada el colchón de un lugar a otro enfrentándose a una extraña niebla amarillenta, esa fuerza que los empuja no es la misma que la del trabajador de la obra de Chen al que sólo le queda ese colchón para sobrevivir, sino que esos otros se ven movidos por el deseo y por la necesidad de consumarlo⁷⁰ (figs. 123, 124). En Tsai por lo tanto, lo corporal y el cuerpo como máquina juega un papel clave como en Chen. Sin embargo, para el primero la crítica social sobre cómo el trabajo y la tecnología esclaviza al hombre convirtiéndolo en «individuo-máquina» es dejada de lado, para presentar al hombre como un cuerpo meramente físico que genera sustancias, que bebe, se alimenta, hace el amor y defeca, como parte de su mera condición material⁷¹.

El trabajador que protagoniza el video de Chen parece romper ese ciclo infinito del trabajo, esa temporalidad circular eterna de las obras *Lingchi* y *La fábrica* al establecer un movimiento en línea recta, metáfora de la necesidad de sobrevivir y de dejar ese espacio en el que las mujeres de la fábrica parecían no poder abandonar, para continuar la vida, otra vida. Por ello, el maltrecho colchón que porta a sus espaldas (figs. 125, 126) no deja de ser un símbolo de la esperanza, de la supervivencia. Representa el cuerpo en movimiento, frente al cuerpo inmóvil de las trabajadoras de *La fábrica*.

Sin embargo, esa subversión de las opresivas cadenas impuestas por el pasado, materializadas a través del lugar de trabajo al que sus vidas han estado íntimamente

⁷⁰ Véase minuto 01:40:50 de la película *No quiero dormir solo*.

⁷¹ Rehm, Joyard y Rivière, *Tsai Ming-Liang*, 71.



127. 128. Chen Chieh-jen, *La fábrica*, 2003.

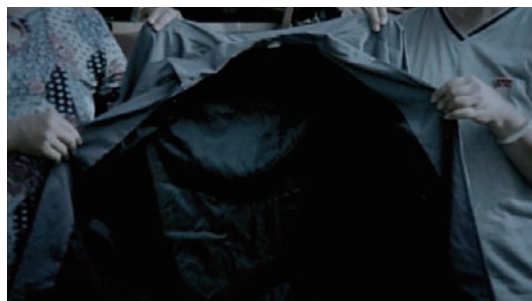
relacionadas, también sigue otra interpretación que Chen desarrolla en sus obras posteriores. La de las existencias flotantes y temporales de grupos de población olvidados y silenciados, como son por ejemplo los desempleados, los trabajadores ilegales y la población inmigrante en Taiwán. Por ello, ese colchón no hace más que incidir en esa condición temporal del lugar donde habitan estas gentes, de su micro universo del dolor.

3. 3. Miradas documentales y ojos que todo lo quieren ver: la influencia de la propaganda política en el recuerdo y la mirada como método de control.

Una mujer contempla pensativa el lugar en el que ha pasado trabajando gran parte de su vida, sus ojos repletos de nostalgia atraviesan la ventanilla del autobús que espera partir, como ocurría en aquella otra mirada del trabajador temporal que se despedía del solar con un colchón a cuestas⁷². En su pupila se reflejan las imágenes que habitan en la memoria de la trabajadora. Se ve a sí misma en bicicleta llegando a la fábrica cada mañana durante más de dos décadas de su vida, con la tristeza de saber que ese pasado ya nunca retornará. Mientras, las gotas de lluvia siguen precipitándose por el cabello de la mujer de mirada perdida (figs. 127, 128).

La fábrica es una de las obras de Chen que incluye un mayor repertorio de miradas dentro de su trabajo. El «método de ficción» de Chen, que desarrollaremos en el próximo capítulo en mayor profundidad, hace de la mirada otro elemento tan relevante como era el del silencio a través de la ralentización del movimiento de la cámara y por tanto de la ralentización de la mirada. Puesto que la sociedad avanza a una velocidad tal que no se puede captar ni aprehender. El artista no sólo recupera formas de mirar que nos resultan familiares porque las podemos encontrar en su

⁷² Véase fig. 125.



producción anterior, sino que introduce aspectos novedosos a este respecto, los cuales serán desarrollados posteriormente por el artista.

En el primero de los casos, la cámara de Chen se convierte en mirada viajera que avanza del presente al pasado, transgrediendo las barreras espaciales y temporales. Como sucedía en *Lingchi*, el zoom es uno de los movimientos de cámara que sirven al artista para simular la mirada y para orientar nuestros ojos hacia aquellos detalles normalmente pasados por alto. Pero en este caso, la cámara del artista no atraviesa las heridas del cuerpo del castigado, sino la chaqueta que las trabajadoras sostienen entre sus manos (figs. 129, 130), metáfora de su trabajo y de su condición temporal. Al atravesar el interior de la chaqueta, el efecto que crea el artista es el mismo que resultaba en *Lingchi*, es decir un viaje al pasado de Taiwán a través de metraje documental o de imágenes de archivo en blanco y negro (figs. 131, 132), escogidos por el artista.

La repetición de este efecto no debe interpretarse tanto como una huella de estilo de la propia factura del artista o como una cita a su propia obra; sino más bien tiene como propósito hacer patente a los ojos del espectador esa conexión entre aquellas escenas del pasado colonial chino y taiwanés, con la de las películas de propaganda oficial del KMT en Taiwán durante los años sesenta. Estas no hacían más que exaltar los primeros pasos de Taiwán en el capitalismo, la euforia productiva de su milagro



económico y su posicionamiento en las estructuras de la pionera economía global. Por tanto, al echar un vistazo hacia el pasado las ruinas que contemplábamos en *Lingchi* han cedido paso a la maquinaria en movimiento, a la febril actividad de las fábricas taiwanesas y de sus trabajadores, a las escenas de los soldados del KMT arribando en barco a Taiwán desde las costas del continente o al recuerdo de las visitas oficiales norteamericanas.

Al salir del interior de la chaqueta, la cámara del artista vuelve a centrar su atención en el rostro de las trabajadoras de la fábrica, las mismas que podíamos ver junto al cuerpo de la víctima a través de sus heridas en *Lingchi*. Estas mueven al unísono su cabeza a un lado y a otro, mientras el artista no pierde detalle de lo que contemplan sus ojos. Por lo tanto Chen adopta la visión de ellas, presta su cámara a su punto de vista pero jamás pretende ver en su lugar, ni suplantar o sustituir una mirada que es también su recuerdo. Al girar la cabeza hacia un lado, las mujeres están contemplando la actividad frenética de las silenciosas trabajadoras en pleno simulacro de aquel trabajo que perdieron siete años atrás (figs. 133, 134). Nuevamente, la mirada parece realizar un viaje en el tiempo, del presente al pasado, ya que al girar su rostro no ven otra cosa que aquellas escenas de archivo que intercalan la filmación (figs. 135, 136).

Esa mirada del presente al pasado está construida en forma de *flash-back*, que según indicara Gilles Deleuze es una de las fórmulas de representación



cinematográfica de la llamada «imagen-recuerdo» en el cine: «Se trata precisamente de un circuito cerrado que va del presente al pasado y que luego nos trae de nuevo al presente»⁷³. De modo que este procedimiento que nos conduce del pasado al presente y nuevamente de regreso a este último, sirve aquí al videoartista para entrelazar visualmente el recuerdo de las trabajadoras con las escenas del cine documental que constituía la propaganda oficial del KMT durante los años sesenta. En *On going*, Chen también realiza otra cita visual de su obra al jugar con el mismo recurso de la mirada al pasado, cuando el activista mira hacia un lado un parpadeante llavero con la bandera de los Estados Unidos parece hacerle sugerentes guiños desde el interior del coche (figs. 137, 138). A continuación, Chen nos permite ver escenas de bombardeos en el televisor o, al fundir su cámara en negro tras mostrarnos la salida de emergencias, podemos observar más imágenes propagandísticas de exaltación militar (figs. 139, 140).

Estas imágenes de archivo indican cómo la historia del cine taiwanés desde 1949 está irremediamente marcada por la llegada al poder del gobierno del KMT que supuso un cambio de orientación radical en el cine que se produciría y se visionaría en la isla a partir de entonces. En primer lugar, al igual que otros

⁷³ Gilles Delleuze, *La imagen tiempo: Cine II* (Barcelona: Paidós, 1987), 72.

regímenes dictatoriales, sin ir más lejos el de sus vecinos del continente, observa la importancia del control del cine como instrumento político, ya fuera a través del cine de ficción o de los documentales. Por ello, a partir de los años cincuenta existirá un monopolio total de la ideología del KMT aplicada al cine, al no existir una oposición gubernamental o una industria grande, como la de Hong Kong, que pudiera constituir una competencia a esta visión proselitista del cine oficial. Por lo tanto, la política y el cine pasarán a ser uno gracias a la creación de la Compañía Cinematográfica Central^o (*Central Motion Picture Corporation*, CMPC)⁷⁴. Pese a la escasa producción de sus estudios durante los años cincuenta a causa de la situación económica y política de Taiwán, una década más tarde la estabilización de la economía taiwanesa permitió que «la CMPC empezara a asumir seriamente el papel de propagar las políticas del gobierno, promover la cultura nacional y construir una nueva imagen de nación»⁷⁵.

El liderazgo de la compañía fue asumido en 1963 por Gong Hong^o que transformó la política de hacer coproducciones con Japón en una política de cine propagandístico conocido como «Realismo Saludable»^o. Ésta promovía una visión completamente diferente del realismo del cine europeo y estaría, por el contrario, más acorde con la política del KMT definida por los «seis noes» de Zhang Daofan^o: «No privilegiar el oscurantismo social, no instigar el odio de clase, no al tono pesimista, no a los sentimientos románticos, no a la creación sin significado, no a la ideología errónea»⁷⁶. Buena parte del cine de aquella época eran documentales al servicio de las políticas del gobierno y con el objetivo último de servir de instrumento para acallar y hacer irrelevantes los asuntos sociales, un tema que por cierto pasaría a convertirse en protagonista indiscutible del cine documental taiwanés posterior al levantamiento de la ley marcial⁷⁷.

Por lo tanto, al conectar la memoria del pasado de las trabajadoras de esa fábrica con las imágenes de propaganda, Chen está sugiriendo cómo el poder se incauta de nuestros recuerdos, coloniza nuestros anhelos del pasado e incluso configura nuestra nostalgia en forma de imágenes producidas por otros, y que por lo tanto borran la memoria personal: «El capitalismo se apodera de los seres humanos desde su interior. Su alienación por medio de imágenes e ideas, no es más que un aspecto de

⁷⁴ Véase <http://www.movie.com.tw>

⁷⁵ Emilie Yueh-yu yeh, "Taiwan: Popular Cinema's Dissapearing Art," en *Contemporary Asian Cinema, Popular Culture in a Global Frame*, ed. Anne Tereska Ciecko (Nueva York: Berg, 2006), 161: "...CMPC begin to seriously consider the role of cinema in propagating policy, promoting national culture and constructing a new national image." (Mi traducción)

⁷⁶ Zhang Yingjin, *Chinese National Cinema* (Nueva York: Routledge, 2004), 133: "No privileging of social darkness, no instigation of class hatred, no pessimistic tones, no romantic sentiments, no meaningless creation and no erroneous ideology." (Mi traducción)

⁷⁷ Wang Mo-lin, "Identity' in Taiwanese Documentary Film," <http://www.yidff.jp/docbox/7/box7-2-e.html> (última consulta 16 de agosto 2010).

un sistema general de sometimiento de sus modos fundamentales de semiotización, tanto individuales como colectivos. [...] El ideal del capital ya no es el tener que ver con individuos ricos en pasiones, capaces de ambigüedad, de duda, de rechazo, como también de entusiasmo, sino exclusivamente, con robots humanos. [...] Su meta es borrar, neutralizar, suprimir, todas las categorizaciones fundadas sobre otra cosa que no sea su axiomática de poder y sus imperativos tecnológicos»⁷⁸.

Por este motivo, Chen articula su obra entorno a aquellos recuerdos personales que ha rebuscado en lo más profundo de la memoria, realizando esa labor arqueológica que revela los hallazgos no manchados por las huellas de los dedos moldeadores del poder. Como ya hiciera en su primera serie fotográfica en blanco y negro, el artista continúa ahondando en la interiorización de los discursos de poder, en el control y la manipulación que los gobiernos ejercen sobre nuestras conciencias, recuerdos y sobre nuestra mirada hacia el pasado. E incluso sobre nuestras imágenes oníricas y nuestra fantasía, como analiza en su segunda serie fotográfica *Doce karmas bajo la ciudad*. Para el estudioso Lin Chi-ming, ésta obra supondría el desarrollo de la estética ya planteada en las fotografías no históricas de la primera serie en blanco y negro. Con la novedad de introducir una mayor presencia del budismo, frente a la primera serie concentrada en el taoísmo. Por ello, Lin encuentra una gran similitud entre las pinturas tradicionales denominadas *tankas* en el budismo tibetano y esta segunda serie fotográfica. Si bien es cierto que también reconoce las marcadas diferencias estéticas entre una y otra serie, como por ejemplo el salto del blanco y negro al color, la omnipresencia del artista se convierte en el protagonismo de otros personajes cuya imagen es capturada por el artista, y además las fotografías dejan de estar tan radicalmente manipuladas mediante la tecnología digital⁷⁹. En este mismo sentido, Amy Cheng considera que este segundo trabajo fotográfico constituye una parte de la que la autora establece como una especie de trilogía temporal en la que la primera serie constituye una alusión al pasado, a la historia.

Esta segunda serie sería una fantasía del futuro creada por la tecnología y el desarrollo económico e industrial. Sirviendo ambas de preludeo al video *Lingchi*, entendido por ella como metáfora del momento presente. Lo cual demostraría que el sufrimiento y la inconciencia o el estado de trance en el que nos encontramos han sido perpetuados y prolongados a lo largo del tiempo⁸⁰. Sin embargo, a través de las entrevistas realizadas al artista sabemos que la segunda serie fotográfica constituye una rareza dentro de su trabajo, ya que no encaja con *Lingchi* como lo hacía la

78 Felix Guattari, *Cartografías del deseo* (Buenos Aires: La Marca, 1995), 58.

79 Lin Chi-ming, "Memory/History/Genealogy," 70.

80 Cheng Huei-hua, [De las obras fotográficas]: 47.



141. Chen Chieh-jen, *Renacimiento I°*, 2000, fotografía digital, cibachrome print, 120 x 150 cm, Expuesto en Centre A, Vancouver International Centre for Contemporary Asian Art, 21 de marzo- 27 de abril de 2003.



142. Chen Chieh-jen, *Nombre y forma I°*, 2000, fotografía digital, cibachrome print, 120 x 150 cm, Expuesto en Centre A, Vancouver International Centre for Contemporary Asian Art, 21 de marzo- 27 de abril de 2003.

primera serie fotográfica, ni con su producción posterior como videoartista. Por lo tanto, podríamos considerarla como una ruptura con la lectura temática circular de su obra.

Además de considerar este trabajo como un paréntesis temático, existe otra razón que hace que se diferencie del resto de su producción. Se trata del hecho de que la serie surgió a partir de la idea original de una amiga de Chen que acudió un día a visitarle para relatarle un sueño. La mujer, que por aquel entonces estaba embarazada, le pidió que la fotografiara tal y como se había visto a sí misma en un sueño. En el sueño su hijo nacía en un mundo subterráneo, poblado de enfermos y personas deformes que recordaban a las escenas del fin del mundo o del infierno budista (fig. 141). La idea inicial era realizar doce fotografías protagonizadas por doce personajes diferentes que acudieran a Chen; finalmente la serie se redujo a tres modelos que oyeron el llamamiento del artista. Otro problema de derechos de autor impidió que la idea de Chen se llevara a cabo, ya que él quería comparar estas fotografías con imágenes de películas de ciencia ficción de Hollywood para probar cómo el cine ha influido en nuestra visión sobre el futuro y nuestra imaginación a este respecto; e incluso en los sueños, como en el caso de la mujer embarazada⁸¹.

En esta obra podemos apreciar algunos elementos estéticos empleados por Chen en su primera serie, como aquellos cables que conectan el cuerpo desnudo de los modelos; en este caso no con órganos humanos, sino con cámaras digitales que constituyen un paso más en la crítica del artista a la tecnología. Este es, en parte, el «hombre-prótesis» (fig. 142) al que se refería Paul Virilio en un tono más que pesimista, y que serviría para ilustrar cómo la tecnología desarrolla memorias artificiales que reemplazan la memoria viviente⁸². Para Chen no es sólo la tecnología, sino el consumo⁸³ el que nos ha terminado por convertir en seres maquinales, dependientes de la tecnología y que, por lo tanto, constituyen el último paso en esa creación del «hombre-máquina» al que era sometido el trabajador y ahora también lo es el consumidor. Es decir, la gran revolución de nuestros días no ha sido sólo la de la movilidad humana por lugares hasta ahora impensables, sino también la de la hibridación e interacción con la máquina: «Este fenómeno consiste ante todo en una revisión completa de la producción de la subjetividad cooperativa; consiste en un acto de fusión e hibridación con las máquinas que la multitud ha recuperado y reinventado; consiste, por lo tanto, en un éxodo no sólo espacial, sino también mecánico, en el sentido de que el sujeto se transforma en la máquina (y encuentra

81 Véase ap. doc., entrevista 3.

82 Paul Virilio, *El cibermundo: la política de lo peor* (Madrid: Cátedra, 1997), 56.

83 Véase ap. doc., entrevista 3.

143, 144. Chen Chieh-jen, *La fábrica*, 2003.



145. Chen Chieh-jen, *On going*, 2006.



multiplicada en ella la cooperación que lo constituye). Ésta es una nueva forma de éxodo, un éxodo hacia la máquina o con la máquina: un éxodo maquinal»⁸⁴.

Además, el título de la serie está relacionado con el concepto budista de *karma* según el cual las personas desarrollan existencias cíclicas que sólo serán interrumpidas por el *nirvana*. Esos

ciclos no sólo ahondan en la influencia del pensamiento budista en la obra de Chen, sino que recuerdan nuevamente a los círculos concéntricos que proyectaba en el espacio y el tiempo el movimiento de los cuerpos de los trabajadores en los videos filmados posteriormente por Chen, incidiendo nuevamente en la idea del proceso de sufrimiento y suplicio continuo e infinito al que se refiere el budismo: «[...] Las nociones de *karma* y de reencarnación, son los fundamentos de la teoría según la cual el *karma* o las acciones de cada ser animado en sus existencias anteriores, determinan lo que va a ser en sus próximas vidas. La vida en efecto no está limitada por un principio y por un fin; hay que concebirla mejor como una concatenación indefinida de existencias bajo diferentes formas (dioses, hombres, animales, seres infernales...) según el buen o mal *karma* acumulado a lo largo de las vidas pasadas [...] La ley del *karma* hace por lo tanto que los seres, renazcan según la naturaleza y la calidad de sus actos pasados, siendo sus “herederos”»⁸⁵.

⁸⁴ Hardt y Negri, *Imperio*, 334.

⁸⁵ Anne Cheng, *Histoire de la pensée chinoise* (París: Éditions du Seuil, 1997), 350: «[...] les notions de *karma* et de renaissance, fondements d’une théorie selon laquelle les *karma* ou actions de chaque être animé dans ses existences antérieures déterminent ce qu’il va devenir dans ses existences à venir. L’existence n’est en effet pas limitée par un commencement et un fin; il faut plutôt concevoir une concaténation indéfinie d’existences sous des formes différentes (dieux, hommes, animaux, être infernaux...) selon le bon ou le mauvais *karma* accumulé au cours des existences antérieures. [...] La loi du *karma* fait donc que les êtres, renaissant selon la nature et la qualité de leurs actes passés, en sont les “héritiers”». (Mi traducción)

Uno de los fotogramas más interesantes de *La fábrica* (figs. 143, 144) es aquél en el que una de las trabajadoras despierta como si metafóricamente saliera de su estado de estupefacción, similar a aquel del supliciado de *Lingchi*. Al escapar de ese espejismo creado por el capitalismo en forma de imágenes de bonanza económica instaladas en sus recuerdos de juventud, lo primero que vislumbra la trabajadora es a sus propias compañeras sumidas en ese mismo sueño. Un sueño en el que también se hallaba sumido el único trabajador de la primera versión de *On going*, en su oficina del piso ochenta y cinco de un rascacielos vacío (fig. 145). Es difícil saber si lo que está contemplando la trabajadora forma parte de las vislumbres de un sueño o no. Aquí, como en *Doce karmas bajo la ciudad*, el sueño es una forma de control no sólo del inconsciente sino también del cuerpo, a través del agotamiento físico de las trabajadoras. Como indica Naomi Klein en su libro *No Logo* (2001), las infernales jornadas de trabajo en periodos de alta productividad en las fábricas de ropa en Asia, dejan a las mujeres sólo un par de horas para descansar a diario, lo cual implica que las trabajadoras suelen emplear sus descansos de treinta minutos para dormir, no para charlas y eventualmente organizarse en movimientos de protesta por la mejora de sus condiciones laborales⁸⁶.

Como si se frotara sus ojos para desperezarlos y mirar mejor otra vez, lo que esa trabajadora contempla entonces es muy diferente. Los cuerpos de sus compañeras de la fábrica ya no están allí, sólo quedan unas bolsas de plástico que contienen sus pertenencias. Reducidas a una mera ausencia corporal y a unos pocos objetos, en definitiva a un residuo: «Para mí [Chen] esto [la fábrica] es más que un recuerdo de infancia, sino que también me ofrece una cierta conciencia sobre la naturaleza cíclica de las cosas. El capitalismo hizo que Taiwán se convirtiera en un eslabón en la red global de manufacturas, pero al final el destino quiso que esta industria se trasladara fuera en los años noventa. La gente empezó a perder sus trabajos y de pronto todo volvió a ser como era antes [de la época dorada de la economía taiwanesa]. En un abrir y cerrar de ojos, los sueños fueron a mayor y entonces nuestras esperanzas se convirtieron en decepciones; de repente nos encontramos a nosotros mismos atrapados en lo que parecía ser un ciclo al que estábamos predestinados»⁸⁷.



146. Chen Chieh-jen, *La fábrica*, 2003.

⁸⁶ Klein, *No logo*, 260.

⁸⁷ Cheng Hui-hua, "Tenacious and Full of Imagination," 81: "To me this is more than a childhood memory, it also brought me a certain awareness of the cyclic nature of things. Capitalism made Taiwan become a link in the global manufacturing network, but in the end, fate would have it that this industry would move abroad in the 90s. People would start losing their jobs and everything would suddenly return to how it was before. All in a blink of eye, dreams went from small to big and then our hopes turned to disappointments; suddenly we found ourselves in what seemed

Finalmente, no podemos dejar de destacar una de las fórmulas de representación de la mirada que han hecho característico el trabajo de Chen, el *travelling*. Este movimiento de cámara ralentizado que barre la imagen de forma lateral y que encontramos al principio de *La fábrica* así como en *On going*, permite al artista resaltar algo que parece pasar desapercibido durante unos segundos. A través del *travelling* y de ciertos planos picados (fig. 146), el artista quiere reproducir el movimiento de las cámaras de videovigilancia, equiparando incluso el medio artístico del videoarte con la mirada del control de la videovigilancia. Como veremos a continuación, la construcción de espacios arquitectónicos, la ordenación del cuerpo del trabajador en un espacio donde todo es visible jugó un papel decisivo en la era de la disciplina fabril. Es decir, la disposición espacial de los trabajadores, la organización de los puestos individuales y la ordenación del espacio primando la existencia de un pasillo central por donde circule la mirada del propietario para poder clasificar las habilidades de los obreros y hacer visible su rendimiento⁸⁸.

Estos son algunos elementos que recuerdan a la fórmula arquitectónica de vigilancia denominada panóptico a la que nos referiremos a continuación. Ésta constituye un antecedente en el desarrollo de una estructura de control posterior, que resulta mucho más sutil que la explotación: las cámaras de videovigilancia que pueblan los rincones de nuestras vidas cotidianas. Partiendo del mismo principio nacido en la Ilustración (s. XVIII), el de la visibilidad absoluta y la luz: «Es como si el esfuerzo industrial, la concentración disciplinaria, la integración desde el siglo XIX de masas cada vez más amplias en el aparato de producción, la cristalización dirigida de todas las energías en la producción material, no fuera más que una solución provisional, gigantesca pero provisional, para una empresa de racionalización y control social cuya envergadura supera en mucho esa fase»⁸⁹.

3. 4. Arquitecturas fabriles: los fantasmas del capitalismo.

Los escenarios fabriles sirven al artista como espacios en los que desarrollar su obra y denotan la importancia del espacio en su trabajo. Es decir, la arquitectura aquí es entendida como el lugar donde la disciplina ordena los cuerpos y donde se materializa el vínculo que une el espacio con el poder y sus estrategias de control, como por

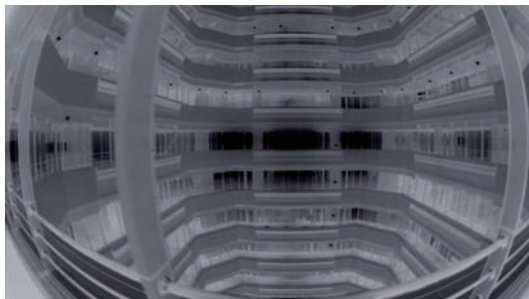
to be a fated cycle." (Mi traducción)

88 Boullant, *Michel Foucault*, 148.

89 Baudrillard, *Espejo de la producción*, 140.



147. Dibujo de Willey Reveley según idea de Jeremy Bentham, Planta y sección transversal del Panóptico penitenciario, 1791, dibujo en lápiz y acuarela sobre papel, 16 x 20 cm, University College London Library, Documentos de Bentham 115/44.



148, 149. Chen Chieh-jen, *On going*, 2006.

ejemplo la de la visibilidad⁹⁰. Sin duda el ejemplo más destacado en arquitectura asociado al poder de la mirada, entendida como otro engranaje de control del cuerpo, lo encontramos en el panóptico de Jeremy Bentham, un mecanismo, que como reza su etimología griega, «todo lo ve». En definitiva, se trata de una máquina donde quedan atrapados al mismo tiempo los que miran y los que son mirados⁹¹. Concebido como el ideal arquitectónico y la forma inspiradora para todo tipo de instituciones donde se debía controlar a un gran número de personas⁹², fue empleado por lo tanto en la construcción de hospitales, escuelas, pero también prisiones y fábricas.

De hecho, en *On going* Chen parece querer recrear el diseño original del panóptico de Bentham en *Postdata al panóptico* (*Postscript to the Panopticon*, 1791) (fig. 147). Éste consistía en un edificio cilíndrico de entre cuatro y seis pisos, dividido en un gran número de celdas dispuestas de forma circular entorno a un patio. Este edificio estaba construido completamente de luz y visibilidad, ya que las celdas siempre estaban a la vista de los guardianes, como en un arcaico sistema de videovigilancia. De hecho, la videovigilancia constituirá una de las claves que podemos rastrear en la obra de Chen desde sus series fotográficas, recordemos tan sólo el espejo del mal. En su trabajo siempre hay un ojo de cristal que observa desde la esquina de la fotografía el cuerpo de los retratados-vigilados; ya sea como cámara propiamente dicha o a

90 Boullant, *Michel Foucault*, 48.

91 Ibid., 60.

92 Ibid., 61.



través del característico movimiento de cámara lateral que forma parte de la factura peculiar del artista y que imita las idas y venidas de los sistemas de control existentes en cualquier rincón urbano de sociedades como la taiwanesa.

La representación ejemplar de ese «panoptismo» arquitectónico y visual lo encontramos en los primeros segundos de *On going* (fig. 148), en los que se sucede ante nuestros ojos la imagen onírica de una arquitectura abandonada, deformada por la lente de ojo de pez de la cámara, para confirmar la visión de este espacio como el de un patio circular encerrado por numerosas galerías de oficinas vacías. La cámara rastrea de un lado a otro el interior del edificio e incluso parece escanearlo cuando la lente se tiñe de blanco y negro (fig. 149), como si fuera un «microscopio de la conducta»⁹³: «Este edificio parece una enorme prisión construida con el propósito de permanecer “vacía”, también recuerda al deseo de la modernización en nuestra sociedad y al espejismo de la ansiedad de producción»⁹⁴.

Hay que mencionar que a lo largo de los últimos meses y gracias a la correspondencia mantenida con el artista y su equipo, el propio artista nos ha puesto sobre aviso de ciertas modificaciones y reediciones en su obra⁹⁵. Por lo tanto en la actualidad existen dos versiones de la obra *On going*, con algunos cambios importantes que afectan a la interpretación de la obra. En la primera versión de este trabajo Chen muestra al principio del video este fotograma al que nos acabamos de referir, mientras en la reedición es la imagen con la que concluye la obra. Esto denota, por encima de todo, un compromiso constante del artista con su obra, queriendo ofrecer un trabajo completo que le lleva a desprenderse de aquellas partes que resultan menos claras para conseguir ese todo. Sin duda, esa continuidad en el proceso creativo de

93 Ibid., 178.

94 Véase ap. doc., textos escritos por Chen Chieh-jen 9: “這棟大樓彷彿像是爲了關住「空無」而建造的巨大「監獄」，也像是我們這個社會對「現代化」的欲望和焦慮所投射出來的海市蜃樓。” (Mi traducción)

95 Véase ap. doc., comunicación personal: correo electrónico de Chen Chieh-jen a la autora, 21 de julio, 2010 y 23 de julio, 2010.

Chen viene a confirmar una idea que hemos mencionado en otras ocasiones a lo largo del texto, la importancia de los procesos continuos y del desarrollo de los mismos a lo largo del tiempo; ya sean estos a nivel temático y temporal como en el caso de la obra *Lingchi* o en la misma forma de crear del artista.

Por lo tanto, sin duda alguna la arquitectura fabril será la protagonista de estas tres obras porque refleja a la perfección el pasado reciente de la isla, convertida en una pieza clave para las estrategias bipolares internacionales en el Pacífico (figs. 150, 151). La economía taiwanesa gozó de su época de mayor auge precisamente durante aquellos años, cuando dio el salto de una economía agrícola a una industria centrada en la exportación que, a base de incentivos como las exenciones fiscales pretendía atraer el capital local y extranjero. Por ello, en los años sesenta Taiwán se convirtió en el centro manufacturero mundial por excelencia: «Aunque Chieh-jen Chen [Chen Chieh-jen] centra su atención narrativa en la clase trabajadora, sus imágenes se expanden y se contraen como círculos concéntricos a lo largo del pasado y del presente, y como en una profecía son parábolas locales destacando la historia bajo la estructura global politicoeconómica. La situación marginal de Taiwán ha revelado su destino como nada más que una planta industrial de procesamiento global»⁹⁶.

Sin embargo, ese periodo dorado representado en el video *La fábrica* a través del movimiento incesante de la maquinaria industrial y de las ruedas de las bicicletas de los trabajadores, que avanzaban veloces y sin pausa hacia los centros fabriles, se detuvo en los años noventa. Precisamente aquella chaqueta que cubría el ajado cuerpo del mutilado en *Lingchi* es el producto que simboliza esa industria manufacturera taiwanesa de los años sesenta. La deslocalización económica de los años noventa y la búsqueda de la reducción de costes en la producción por parte de las multinacionales hicieron que desde 1995 éstas retiraran sus pedidos en Taiwán, reclutando mano de obra barata entre la población de países como China o Indonesia, e incluso trasladándose allí, arrastrando también a los contratistas taiwaneses. Como consecuencia, desde los años noventa se ha producido el cierre masivo de fábricas, su traslado a otros emplazamientos más rentables y el despido de numerosos empleados del sector fabril y tecnológico, que no sólo han engrosado una tasa de paro hasta entonces casi inexistente en Taiwán, sino que además no recibieron ningún tipo de subsidio ni de indemnización. Lo cual ha provocado que Taiwán haya dejado de ser el centro manufacturero que fuera en el pasado, porque «[...] acudir allí donde

96 Chen Taisong, "The Poetics of Periphery. Politicizing Taiwan-ness," en *Atopia* (Taipei: TFAM, 2007), 42: "Although Chieh-jen Chen focuses on the labor class in his narrative, his images expand and contract like concentric circles through the past and present, and like prophecy are local parables denoting history under the global political-economic structure. Taiwan's marginal state has developed to the fate of nothing more than a processing plant for global industry." (Mi traducción)

los obreros tienen hambre es sólo sensatez comercial»⁹⁷. Esta situación política y económica, esta lógica aplastante y su crudeza mercantil marcaron el devenir de los pequeños relatos de la población y de la atmósfera en la que la vida cotidiana se desarrollaba. Además, los paisajes fabriles han formado parte del micro universo de Chen desde su infancia.

Como hemos visto en el capítulo anterior, el espacio arquitectónico en la obra de Chen está inferido de un importante simbolismo. Por tanto, no es de extrañar que tanto para realizar *La fábrica* como *Bade Area* se empapara del deprimido paisaje fabril que puebla el área del Condado de Taipei y de Taoyuan. Chen suele trabajar a partir de historias que rescata en sus paseos por ciertos lugares y en sus entrevistas con ciertas personas, en función de las que procede a realizar anotaciones. En el proceso de creación hay, por lo tanto, un primer trabajo de campo y posteriormente una fase de documentación que resulta relevante, pero de los que, una vez captada la esencia e interiorizada se puede llegar a prescindir de lo concreto en el mismo momento de la filmación; como ocurriera en *Bade Area* y en la construcción del relato de ficción a partir de la idealización de las realidades encontradas en el barrio.

Por lo tanto, su método de trabajo obvia el detalle costumbrista de directores como Hou Hsiao-hsien y proyecta una visión de las localizaciones mucho más ficticia y abstracta, en la que prima demostrar la ausencia de algo o alguien antes que evidenciar su presencia: «Hou Hsiao-hsien dijo que [en una película] primero hay que encontrar una localización y después descubrirla poco a poco. Nosotros contrastamos su método porque ya conocemos el lugar y entonces lo obviamos. Por ejemplo, en el caso del distrito de Bade, pese a que en realidad filmamos muy poco el lugar, en su momento habíamos preparado hasta un mapa [...]»⁹⁸.

Chen, igual que el cineasta Tsai Ming-liang trabaja como un etnógrafo al rescate de aquellas huellas ruinosas del pasado de Taiwán que son olvidadas o sepultadas, tal y como se puede apreciar a través de la urbanización brutal de la isla y la continua dicotomía existente entre el acto de construir y el de destruir, otro de los temas más apreciados por Chen y la escuela de cine taiwanés.

Tanto es así que ambos han tomado ruinosos espacios arquitectónicos en vías de desaparición como protagonistas de su obra, como por ejemplo las instalaciones fabriles de *La fábrica* y *Bade Area* o el cine de Fuhe en Yonghe° (Taipei), una abandonada sala de los años treinta que aparece como escenario donde se desarrollan

⁹⁷ Klein, *No Logo*, 270.

⁹⁸ Véase ap. doc., entrevista 8: “...像侯孝賢講過要先找到一個location，再慢慢發現它。我們會對照他們的講法，會知道怎麼去看一個地方、躲一個地方。例如八德那一帶，雖然實際拍攝地點很小，但我們隨時準備一張地圖...” (Mi traducción)



152, 153. Chen Chieh-jen, *La fábrica*, 2003.

algunas de las películas de Tsai, como por ejemplo *¿Qué hora es allí?*° (*What Time Is It There?* 2001): «Tres meses después de terminar la película me di cuenta de que los periódicos ya no ponían los anuncios de esa sala de cine. La sala era frecuentada por viejos homosexuales de la zona que iban a encontrarse allí, pero representaba un público reducido y sólo obtenían como ganancias unos mil dólares taiwaneses al día. [...] Cuando estábamos preparando la filmación de *¿Qué hora es allí?*, solía ir a comprobar el lugar y siempre encontraba la sala completamente vacía. Pese a ello la proyección de la película no se interrumpía. Era muy extraño, una atmósfera casi mágica [...]»⁹⁹. Todos estos lugares funcionan como zonas de contacto¹⁰⁰ entre el pasado y el presente, puentes que conectan vacíos temporales y espaciales sepultados bajo la metamorfosis urbana¹⁰¹, son ruinas de otro tiempo habitadas por objetos ya inservibles y por las que vagan los cuerpos de los personajes como si fueran fantasmas.

Pero en la obra del artista el espacio arquitectónico no es sólo un punto clave, sino que también lo es la relación del individuo con dicho espacio. En la mayoría de los trabajos de Chen, los primeros segundos de película son de gran importancia, puesto que siempre poseen una pequeña introducción visual enmarcada por fundidos en negro con una sencilla grafía destacada en color blanco que reproduce el nombre del autor y el título de la obra. Estas primeras imágenes suelen ser cruciales para comprender la esencia poética y el significado contenidos en el video. Tanto es así que el primer fotograma de *La fábrica* irradia todos los elementos claves para descifrar el discurso visual del artista. Nuevamente a través de un *zoom*, factura

99 Michel Berry, *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers* (Nueva York: Columbia University Press, 2005), 387: "...About three months after we finished that film I noticed that the papers were no longer running their advertisements. The theater had been frequented by some older gays in the area who would meet there, but it drew very small audiences and only brought in around NT\$1,000 per day...When we were getting ready to shoot *What Time Is It There?*, I used to go to check the place out and often the theater would be completely empty, but the film was still running. It was a very strange, almost magical atmosphere..." (Mi traducción)

100 Gary Xu, *Sinascap. Contemporary Chinese Cinema* (Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2007), 105.

101 Ibid., 98.

propia de su estilo, Chen nos traslada a un espacio luminoso o mejor dicho iluminado por la luz eléctrica. Es un lugar sin rastro humano, habitado únicamente por sillas de plástico dispuestas frente a unas pantallas en las que podemos apreciar unos números. Unos cálculos incomprensibles hacen que esas cifras se vean modificadas de forma inesperada, tiñéndose de verde, el color que en la bolsa de Taiwán representa la caída de los índices bursátiles. Allí todo es electricidad y plástico, existe una sensación de limpieza tan pulcra y profiláctica que resulta inquietante y recuerda a los quirófanos, a los hospitales.

A continuación, como si Chen nos hiciera bajar a los infiernos con un movimiento de cámara descendente desde lo global a lo local, el espectador se ve transportado a un espacio diametralmente opuesto. Otro movimiento de cámara, en este caso un *travelling* ralentizado, nos permite observar en dónde nos encontramos. En una fábrica mugrienta donde las sillas polvorientas se apilan unas sobre otras, y sólo unas pocas han sido dispuestas alrededor de un megáfono. Estos dos lugares tan diferentes remiten a la interpretación, relacionada con el sello del trabajo posterior del propio Chen, que disecciona las capas que quedan sedimentadas en la realidad (figs. 152, 153). Estas capas se traducen en una triple relación del individuo con el espacio o dicho de otra manera en la construcción, por parte del artista, de una ficción que recrea tres realidades.

La primera de todas ellas sería la dimensión de lo especulativo y por ello es representada por la bolsa, como si se tratara de una «meteorología de lo socioeconómico»: «En cuanto a los designios de la bolsa, son ininteligibles. Tenemos la inquietante sensación de que esta indeterminabilidad, esta flotación de las tasas, los cursos y los intercambios han de tener un sentido, un objetivo, pero ¿para quién y para qué? En nuestro sistema perverso de gobierno es, en todo caso, un poderoso motor de desilusión e incertidumbre colectiva. Es una forma transpolítica de desestabilización del cuerpo social»¹⁰². Se trata de la capa más superficial en la que esas pantallas que reproducen cifras modificadas por entes invisibles y de forma aleatoria, muestran la manipulación del poder y su toma de decisiones en los despachos en cualquier parte del mundo. Sin tener en cuenta que, a medida que descendemos a la realidad de la fábrica, esos números se convierten en personas, cuyas vidas se ven alteradas por esa otra realidad flotante de los mecanismos económicos en la que se determina el lugar donde la productividad es mayor y el precio de la mano de obra es más barato. El lugar en donde habitará el capital¹⁰³. Esas cifras cambiantes que se suceden a la

¹⁰² Baudrillard, *Pantalla total*, 104.

¹⁰³ Hardt y Negri, *Imperio*, 310.



154, 155. Chen Chieh-jen, *Bade Area*, 2005.

velocidad de la luz en las pantallas, representan la rapidez como elemento inseparable de la riqueza, de la productividad y en definitiva del poder en nuestras «sociedades de carreras»¹⁰⁴.

A lo largo de su producción como videoartista, Chen ha recreado en varias ocasiones los lugares en los que habita el capitalismo, siempre impolutos y envueltos por una atmósfera de frialdad, de perfección e incluso de «higienismo», como veremos en *On Going*. Frente a aquellos otros lugares que el capitalismo ha abandonado o donde sencillamente ya no está, dejando sólo residuos a su paso, como es el caso de los espacios por donde deambulan los trabajadores temporales de ambos videos:

«La transformación del mundo por parte de la industria desemboca finalmente en el basurero cuyo perfil subraya la sedimentación artificial. En este decorado residual, el higienismo se desarrolla a la misma velocidad que la contaminación de las regiones obreras, hasta el punto de llegar a representar hoy en día, más allá del cuadro de la salud y de las simples precauciones corporales, una verdadera ideología sanitaria. La desvalorización del residuo es contemporánea de la economía industrial. El residuo, que para la economía precedente era causa de riqueza y fundamento de la sedentariedad debido a sus posibilidades de recuperación, se convierte, con la mutación industrial, en malsano, peligroso, irrecuperable. Debe ser evacuado, ocultado o incinerado. A través de una ósmosis muy curiosa, apoyándose en los descubrimientos de una microbiología naciente, el higienismo devalúa simétricamente el residuo orgánico: transpiración, secreción animal»¹⁰⁵.

En *Bade Area*, también encontramos la construcción de estas dos dimensiones enfrentadas que ya hemos mencionado, la primera se halla en el cartel que reza «La

¹⁰⁴ Virilio, *El cibermundo*, 17.

¹⁰⁵ Paul Virilio, *Inseguridad del territorio* (Buenos Aires: La marca, 1999), 137.



156. Arquitectura de inspiración europea, octubre 2008, Linsen North Road,, Taipei, fotografía digital de la autora.



157. Detalle de un anuncio de la urbanización de lujo «Ciudad de la Primavera» (Taipei), en el que pueden leerse reclamos publicitarios como «Paris Life» o «Construcción de estética neoclásica europea».

ciudad Maravillosa» (*The Majestic Town*) (fig. 154), la futura urbanización de lujo en la que se iba a convertir el antiguo perímetro fabril:

«La idea para la película *Bade Area* comenzó un día cuando estaba paseando por la zona donde fue filmada y vi un imponente cartel que anunciaba el plan de un complejo de apartamentos. A menudo, este tipo de carteles incluyen diseños virtuales realizados por ordenador, ofreciendo una visión imaginaria, expansiva y escénica de cómo se supone que será el edificio cuando sea completado. Pero en ese cartel no aparecía nada más que las palabras “La ciudad maravillosa”, y una flecha indicando el emplazamiento junto con un número de teléfono. Seguí la dirección que indicaba la flecha y encontré una gran extensión de tierra desierta, donde una fábrica acabada de ser cerrada, pero ningún nuevo proyecto había sido comenzado aún»¹⁰⁶.

Este cartel, remite por tanto a esa superficie flotante del capital que contrasta con las existencias temporales y migratorias de los trabajadores a los que sólo les pertenece un colchón polvoriento y que carecen de un hogar, como el que paradójicamente proclama el cartel. El problema de la habitabilidad de ciudades tan superpobladas de Asia como es el caso de Taipei, resalta diversos problemas de tipo social que Chen desarrolla en varios de sus trabajos. Por un lado, Taipei no posee las connotaciones arquitectónicas históricas del continente¹⁰⁷, a lo que debemos sumar la proliferación de la llamada arquitectura informal o incontrolada (fig. 155), construida más allá de la legislación urbanística y en función del devenir político e histórico reciente. En el caso de Taiwán, la aparición de este tipo de asentamientos ilegales contruidos con materiales de pésima calidad, como los paneles de uralita usados a modo de paredes y tejados, han inferido a la ciudad de Taipei un carácter temporal.

Ese tipo de construcciones informales también son una metáfora más de la situación ilegal e inestable de Taiwán en la política internacional, porque estas edificaciones proliferaron en Taiwán a partir de los años cincuenta del pasado siglo XX. Debido a la destrucción de las infraestructuras japoneses en la isla a causa de

¹⁰⁶ Chen Chieh-jen, *Introduction and Artist's Statement: Bade Area*, 2005 [primera versión], véase ap. doc., textos escritos por Chen Chieh-jen 22: "The idea for the film *Bade Area* began one day when I was strolling around the 'area' where I was filming, and I saw an unimposing billboard advertising a planned apartment complex. Often, these kinds of billboards will include virtual, computer-generated drawings, providing an imaginary, expansive and scenic image of the building as it is supposed to look when completed. But on this billboard appeared nothing except the words 'The Majestic Town' and an arrow pointing toward the site, along with a telephone number. I followed in the direction the arrow pointed, and found a big stretch of deserted land, where a factory had just been torn down, but no new project had yet begun." (Mi traducción)

¹⁰⁷ Fredric Jameson, «Recartografiando Taipei», en *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial* (Barcelona: Paidós, 1992), 148.

los bombardeos de la Segunda guerra mundial, y a la llegada masiva de población del continente. Como en el caso de Chen, muchas de las familias de soldados del KMT se instalaron en campamentos que creían temporales pero que terminaron por convertirse en barrios de casas cuyas condiciones de vida eran deplorables. Al no producirse jamás el regreso al continente, estos habitáculos ilegales comenzaron a convivir con otro tipo de viviendas de mayor calidad en sus materiales e instalaciones. Aún así, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX han continuado proliferando casas con pisos o espacios edificados que han crecido de forma ilegal en todas direcciones¹⁰⁸. En contraste con esa arquitectura informal, ha surgido una rápida construcción de edificios y de urbanizaciones levantadas a ambos lados de arterias viales lineales y sobre las ruinas de otros edificios anteriores, que ofrecen un aspecto de aparente ordenamiento urbanístico. Una cáscara arquitectónica que la mayor parte de las veces recuerda superficialmente a los edificios históricos de Europa (figs. 156, 157) y que equipara erróneamente aquello que se cree moderno con lo occidental.

Para Chen, si contempláramos desde una vista aérea la ciudad de Taipei pensaríamos que su perfil urbano es el de una urbe en plena ebullición del llamado Tercer Mundo¹⁰⁹. Por lo tanto el artista considera que esta arquitectura ilegal así como las nuevas edificaciones, son el reflejo de la vida de Taiwán y de su acelerado proceso de modernización¹¹⁰. Una modernización, sea lo que fuera que este concepto signifique, que en la mayor parte de las ciudades de Asia se ha equiparado en parte, a un proceso de urbanización basado en la demolición arquitectónica del pasado, en la imitación de modelos extranjeros, como indica el debate sobre la construcción de la red de Metro de Taipei (MRT)¹¹¹, y por último, en la «chabolización» (*slumification*)¹¹² de la vida urbana: «Las ciudades asiáticas sólo tienen una trama superficial de modernidad sin los cimientos fundamentales que son cruciales para la noción de ciudad “moderna”. De modo que tenemos una miríada de “modernos” rascacielos, el Canal V, centros comerciales de alta tecnología, parques temáticos -la mayor parte de ellos son malas copias de los modelos occidentales-»¹¹³.

108 Nicholas Boyarsky y Peter Lang, eds., *Urban Flashes Asia: New Architecture and Urbanism in Asia* 73, nº 5 (septiembre-octubre 2003): 24.

109 Jameson, «Recartografiando Taipei», 147.

110 Véase ap. doc., entrevista 1.

111 Buck, *Asia now*, 115.

112 Joseph Grima, “Asia Now: A Polaroid of a Changing Continent,” en *Instant Asia. Fast Forward through the Architecture of a Changing Continent* (Milán: Skira, 2008), 11.

113 Hou Hanru y Hans-Ulrich Obrist, eds., *Cities on the Move* (Alemania: Verlag Gerd Hatje, 1997), 1: “Asian cities only have the superficial trappings of Modernity without the fundamental underpinnings which are crucial to the notion of a ‘Modern’ city. So we have a myriad of ‘modern’ skyscrapers, Channel V, high-tech shopping centres, theme parks -most of which are bad copies of western models.” (Mi traducción)

Este desarrollo arquitectónico «moderno» a partir de los años sesenta y gracias a la ayuda norteamericana¹¹⁴, ha llevado aparejada la consecuente burbuja inmobiliaria que ha encarecido el precio de los pisos en Taiwán. De tal forma que una gran parte de las personas que habitan en la superpoblada Taipei (más de un 10% de la población de Taiwán)¹¹⁵ no puede permitirse vivir en esas viviendas de elevado precio, encontrándose muchas de ellas vacías mientras la población se ve hacinada en pequeñas viviendas de alquiler e incluso teniendo que ocupar espacios abandonados.

Esta cuestión social ha sido retratada en diversas ocasiones por el arte y el cine taiwanés, como es el caso de Tsai Ming-liang. Uno de sus primeros largometrajes para la televisión taiwanesa, *Dame un hogar*^o (*Give Me a Home*, 1991), relata la historia de una familia taiwanesa que debe vivir en la misma obra para la que trabaja como albañil el padre, malviviendo en espacios desolados y en construcción que recuerdan a los escenarios usados por Chen en sus videos. La obsesión de la madre de la familia se convertirá en conseguir una vivienda de verdad en la que poder instalarse permanentemente. Tras varios intentos fallidos, consiguen comprar una casa ilegal y esa obsesión por dignificar su vida se torna en miedo por la constante amenaza de derribo de esas edificaciones de crecimiento incontrolado. Por ello, las pesadillas de la madre siempre están pobladas por el rugir de las excavadoras que amenazan con derrumbar la casa que tanto esfuerzo le había costado obtener: «Los habitantes de los asentamientos ilegales siempre hacen frente a los mismos problemas. Carecen de la seguridad que ofrece ser propietario, el derecho de transferir, vender o hipotecar sus propiedades puede ser negado o puesto en duda; y probablemente no se les permite el acceso completo a las infraestructuras y los servicios»¹¹⁶.

En otro de sus *films*, llamado *Viva el amor*^o (*Vive l'Amour*, 1994), con el que comenzó a cosechar renombre y éxito internacional en los festivales de cine europeos como Cannes o Venecia, Tsai narra nuevamente la vida de sus personajes favoritos, los alienados y los vagabundos solitarios. Un deshabitado apartamento de lujo que una agente inmobiliaria es incapaz de vender, se convierte en el escenario donde se desarrolla la vida cotidiana de tres personajes aparentemente diferentes: un suicida, un vendedor ambulante y la propia agente inmobiliaria. Todos ellos, igualmente perdidos en el laberinto de asfalto de las calles de Taipei, no dudan en ocupar el apartamento temporalmente, donde realizan sus labores domésticas cotidianas como si fueran los miembros de una extraña familia que cuestiona la estructura familiar confuciana. Sin embargo, lo singular se inmiscuye en

114 Haigo Shen & Partners, *The Haigo Shen & Partners: selected and current works* (Victoria: The Images, 2002), 9.

115 Buck, *Asia now*, 114.

116 Edésio Fernandes y Ann Varley, eds., *Illegal Cities: Law and Urban Change in Developing Countries* (Londres: Zed Books, 1998), 234-235: "The residents of illegal settlements always face similar problems. They lack security of tenure; the right to transfer, sell or mortgage their property may be refused or challenged; and they are likely to be denied full access to infrastructure and services." (Mi traducción)

este espacio fronterizo en el que se convierte el apartamento y esas actividades domésticas se transforman en hechos insólitos como hacer la colada en un *jacuzzi*¹¹⁷ o besar apasionadamente a una sandía. Estas rarezas parecen querer incidir en el carácter temporal de las relaciones que se establecen entre estos personajes que cohabitan transitoriamente bajo un mismo techo. Otro momento clave de la película se produce cuando uno de los protagonistas regresa a la oficina en la que trabaja y encuentra a un grupo de colegas participando en un juego de empresa. Al recitar las palabras «Quiero mudarme de casa, ¿Quién quiere mudarse?», los compañeros van cambiando de pareja. El apocado antihéroe de los *films* de Tsai contempla con tristeza desde un rincón, cómo cada uno de sus compañeros «cambia de casa» una y otra vez, mientras él tiene que conformarse con colarse en las casas desahitadas de los demás y formar una familia con los primeros extraños que encuentra a su paso¹¹⁸.

En *No quiero dormir sólo*, en esta ocasión la pareja de protagonistas habituales de sus películas aparecen en Kuala Lumpur convertidos en inmigrantes ilegales, condenados a habitar en edificios abandonados y a trabajar de sol a sol en unas condiciones lamentables. Cuando esta pareja, consumida por el deseo busca alojarse en un motel de mala muerte, la cámara de Tsai permanece intencionadamente en el exterior del hotel y sólo nos permite adivinar qué es lo que ocurre en el interior. Entendemos a media voz la palabra «pasaportes» y los dos, indocumentados, salen por donde habían entrado, con la única certeza de que sólo les queda esconder su deseo en estos espacios en construcción, unos espacios atemporales y desahitados, ajenos a las cortapisas de la legalidad¹¹⁹ (fig. 158).

Del mismo modo, Chen ha sabido reflejar estas cuestiones sociales en *On going* gracias a ese nuevo y vacío edificio de oficinas de ochenta y cinco plantas, donde sólo habita uno de los amigos de Chen¹²⁰. Esta situación no hace más que representar en imágenes la producción de residuos y ruinas desde su nacimiento, así como la paradoja de las grandes superficies abandonadas y la población flotante sin techo bajo el que cobijarse, sin dinero suficiente para alquilar un piso:

«Hoy en día por lo demás también se producen residuos como tales. Se construyen inmensas superficies de oficinas destinadas a permanecer eternamente vacías (los espacios, como los hombres, están en paro técnico). Se construyen edificios mortinatos, restos que jamás habrán



158. Tsai Ming-liang, *No quiero dormir solo*, 2006.

117 Véase minuto 01: 19: 43 de la película *Viva el amor*.

118 Véase minuto 0:37:12 de la película *Viva el amor*.

119 Véase minuto 01:40:03 de la película *No quiero dormir solo*.

120 Véase ap. doc., textos escritos por Chen Chieh-jen 8.



159. Chen Chieh-jen, *La fábrica*, 2003.

sido otra cosa más que restos, ni tan sólo vestigios [...] Aquí también la historia da un paso fantástico hacia atrás, edificando las ruinas del futuro, las ruinas de un aparato que sigue creciendo como desecho virtual. Cabe imaginar ciudades enteras (ya es verdad respecto a generaciones de misiles, de instalaciones industriales o inmobiliarias) hechas no de desechos de lo que ha servido para algo y por lo tanto conserva huellas de su utilización, sino de desechos “de nacimiento”, con la seguridad de no envejecer y de no resucitar

jamás en memoria alguna, fantasmas de una inversión desaforada y de una desinversión más rápida todavía»¹²¹.

Igualmente, en una de sus obras más reciente titulada *Retratos de vagabundos, alquilados e hipotecados*° (*Portraits of Homeless People, Renters and Mortgagers*, 2008) presenta toda una galería de personajes que se abren paso a través de los escombros de madera de los edificios derrumbados que cederán su lugar a viviendas donde jamás podrán ni soñar habitar. Una de esas viviendas es recreada por Chen con un molde de cemento que encontramos al fondo de la escena y que recuerda más a un nuevo espacio fabril y carcelario. Resultando ser una crítica a cómo las nuevas formas de habitabilidad controlan y aprisionan a la población a través del sistema de compra, de las hipotecas y la propiedad inmobiliaria.

Ahora, retomemos el hilo de nuestro relato narrado a través de ese tercer y último espacio o dimensión a la que nos conduce la cámara incansable del artista tanto en *La fábrica* como en *Bade Area*. En la primera de estas obras, se trata del espacio del recuerdo, similar a un sueño como en el que se ven sumidas las trabajadoras, cubiertas por la chaqueta, el producto mismo de su trabajo, del capitalismo que para Chen posee esa capacidad somnífera de embelesar y adormecer las conciencias (fig. 159). Pero en la segunda se convierte en el espacio del futuro en construcción, cuyas puertas abre ese trabajador que escapa del círculo opresivo del trabajo maquinal. En la representación espacial de estas dimensiones, Chen siempre plantea una concepción del tiempo distinta para cada una. La primera es la de la velocidad del poder de la luz de las cotizaciones en bolsa de la que hablaba Paul Virilio. Mientras que la segunda es el tiempo ralentizado de la memoria de las trabajadoras, de sus recuerdos en blanco y negro, metáfora de su condición de prisioneras.

La configuración espacial en estos tres trabajos de Chen se concentra en el concepto mismo de la deslocalización, que ha ayudado a transgredir lo meramente espacial para

¹²¹ Baudrillard, *La ilusión del fin*, 121-122.



pasar a abarcar lo social y económico. Es decir, la explotación laboral ya no se limita al espacio físico de la fábrica sino que tiende a ocupar todo el terreno social e incluso las relaciones de producción que se generan en ésta. Por ello, al deslocalizarse las fuerzas productivas y ser éstas completamente universales, no tienen ningún lugar concreto sino que más bien ocupan todos los lugares, un lugar indefinido que llamaremos imperio: «El imperio es el no lugar de la producción mundial donde se explota la fuerza laboral. [...] El no lugar tiene, globalmente, un cerebro, un corazón, un torso y miembros»¹²².

En esta trilogía, Chen recrea este proceso global a través de la metáfora espacial de la fábrica. Un proceso por el cual el mundo se ha convertido en una fábrica global, con su modelo disciplinario de organización del trabajo extendido en cada rincón del planeta. Este fenómeno ha generado un espejismo de proximidad entre latitudes tradicionalmente consideradas lejanas y sus habitantes, que ahora son mano de obra migratoria, sin un lugar fijo en el que vivir y trabajar, como les sucedía a los trabajadores de *Bade*. Al mismo tiempo, en la época de la globalización no sólo los trabajadores sino que también el capital es móvil y no solamente los trabajadores. Esto quiere decir que como por arte de magia puede aparecer en un lugar y, una vez explotados los recursos y exprimidos los beneficios económicos que de él se esperaban, desaparece de allí convirtiéndolos en vastos guetos fuera de las fronteras borrosas¹²³ de lo que Negri y Hardt consideran el «sistema imperio».

160. Jin Jiangbo, *La Gran Recesión Económica*, Departamento de finanzas en una torre de oficinas de una empresa extranjera de manufactura de televisores en Dongguan, 2008, fotografía, Colección del artista.

¹²² Hardt y Negri, *Imperio*, 199.

¹²³ Ibid., 235.

Deja tras de sí fábricas abandonadas, desempleados que pasan a convertirse en números que empiezan a engrosar estadísticas. En esos lugares que Chen recrea como espacios fantasmales teñidos de un cromatismo moderado, habitan viejos objetos polvorientos que indican que donde hoy sólo permanecen las sombras del capitalismo, un día allí también existió el capitalismo, el movimiento febril, las ilusiones ópticas y mecánicas de la productividad.

Resulta toda una contradicción que las grandes multinacionales de la globalización a las que Naomi Klein se refería con el término «de marca», no tengan posesiones físicas en estos lugares del mundo. Ni las fábricas les pertenecen, ni los medios de producción del propietario, al que se refería el marxismo, digamos más «clásico»¹²⁴; sino que astutamente han entretejido todo un tapiz de contratas y de subcontratas que les permiten migrar cuando y donde más les convenga, dejando tras de sí este panorama desolador que Chen recrea a la perfección en sus escenarios. El artista explica la elección de esa atmósfera como una cuestión en principio relativa a las condiciones lumínicas en las que se filmó el vídeo, pero que más tarde serían aprovechadas para ambientar esa estética de la ausencia: «Filmamos la localización de *La fábrica* como un lugar más terrible de lo que era en realidad porque por la tarde no había luz eléctrica, íbamos de aquí para allá. Como nos llevábamos bien con el administrador, no intervino en nuestro paso por el lugar durante medio año, [aunque] frecuentemente iba y venía»¹²⁵.

En 2008, tan sólo unos años más tarde, el artista conceptual chino, Jin Jiangbo°, realizó una serie de fotografías en las ruinas industriales de Dongguan° (Guangdong) que recordaban al aspecto de una ciudad fantasma. Bajo el título de *La Gran Recesión Económica*° (2007) (fig. 160) parafraseaba con ironía el nombre de la campaña maoísta llamada *El Gran Salto Adelante*° (1958). Parece evidente que el artista chino conocía bien el trabajo de Chen, aunque la estética y la realización de la obra de ambos artistas ofrecen grandes diferencias en cuanto a su estilo. Lo que resulta interesante es observar cómo los espacios reproducidos por los dos, pese a su distancia geográfica, poseen esa misma atmósfera de abandono que incide en la capacidad destructiva y en esa ambición cada vez más acelerada del capitalismo por instalar y dismantelar zonas de procesamiento económico.

En definitiva, todos esos son lugares donde los viejos engranajes de las fábricas, es decir los trabajadores, permanecen vagando como un remanente de movimiento y productividad. Habitando donde el capitalismo ya no está, viviendo en la ausencia del mismo.

¹²⁴ Klein, *No logo*, 272.

¹²⁵ Véase ap. doc., entrevista 8: “我們拍《加工廠》的工廠其實可怕的，晚上沒有燈，我們在摸來摸去、走來走去。因跟管理員非常好，他放任我們在那里混了快半年，(可以)不時地去、不時地回到那里。” (Mi traducción)

Capítulo 4

El camino, Tribunal militar y prisión y la serie Las Fronteras del imperio: escrito en los márgenes y otras ficciones.

«Ya hemos sido incorporados en el Primer Mundo,
pero habitamos perpetuamente en sus márgenes.
Estamos subordinados y mudos,
incapaces de representarnos a nosotros mismos.
En la retórica de la era global no poseemos el mundo,
sino que sólo podemos orbitar a su alrededor.
No tomamos el mundo entre nuestras manos».
(Wang Chia-chi)*

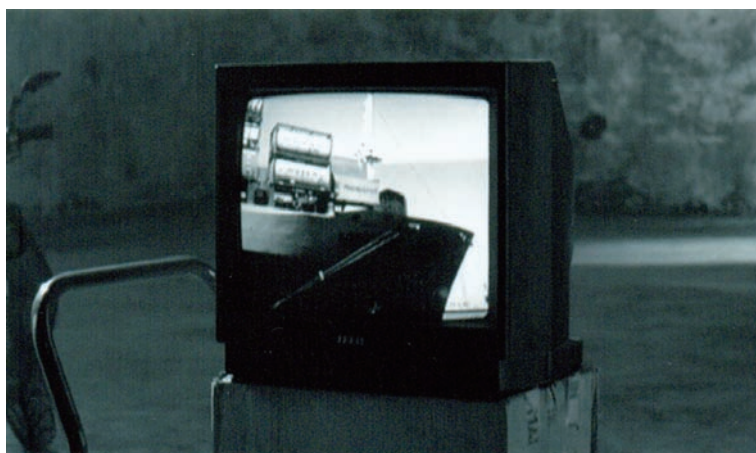
4. 1. Cadena de cuerpos: retratos de lo invisible.

El día 17 de octubre de 1997 a las doce y media del mediodía, un barco arribó a las costas de Taiwán en el sureño puerto de Kaoshiung, donde fue descargado silenciosamente por los estibadores locales. Al poco tiempo, el barco y su cargamento fueron subastados, poniendo aparentemente fin a esta historia de apariencia igualmente insignificante. Pero como ya hemos podido comprobar a través de la presente investigación, en la obra de Chen no todo resulta ser lo que parece, y todo aquello acallado por una u otra razón es rescatado por el artista confirmando a ese suceso un nuevo valor, en definitiva una nueva vida. En su cuarta pieza como videoartista, titulada *El camino*^o (*The Route*, 2006), Chen se inspiró en un caso escrito en el *blog* de un profesor taiwanés acerca de la huelga de estibadores de Liverpool, organizada por cuatrocientos empleados de la Compañía *Mersey Dock & Harbour* en 1995 como reacción al despido de veinte compañeros (figs. 161, 162). Este suceso terminó por convertirse en el pistoletazo de salida de la creación de un movimiento internacional de hermanamiento entre los estibadores, a través de asociaciones como la Unión Internacional de Puertos y Almacenes (*The International Longshore and Warehouse Union*, ILWU). Éstas buscaban luchar contra la privatización de los puertos ingleses iniciada en los años ochenta, en plena era de Margaret Thatcher (1979-1990). El despertar de esa conciencia pudo apreciarse ya en 1997, cuando los trabajadores del puerto de Oakland en la Bahía de San Francisco, se negaron a desembarcar el Neptuno Jade. El barco que un grupo de esquirols había cargado desoyendo el llamamiento de solidaridad con la causa de los estibadores de

* *The Spectre of Freedom. Taiwan Pavilion at the 51st Venice Biennale* (Taipei: TFAM, 2005).



161, 162. Chen Chieh-jen, *El camino*, 2006, película de 35 mm transferida a DVD, color/blanco y negro, silencio, monocal, proyección en *loop*, 16 min 45 s, Galería La fábrica (Madrid).



Liverpool. Este acto de apoyo se extendió como un reguero de pólvora por diferentes puertos a lo largo de todo el mundo. Hasta que el barco arribó al puerto de Kaoshiung donde fue descargado sin más, poniendo fin a todos aquellos días de reivindicaciones. Los estibadores taiwaneses sencillamente desconocían el llamamiento de ayuda internacional que ILWU había lanzado exitosamente entre los trabajadores de otros puertos alrededor del mundo.

La reinterpretación de estos hechos serviría a Chen para cumplir las expectativas de la obra encargada por la Tate Gallery (Liverpool) para participar en la Bienal de Liverpool del año 2006. Como acostumbra a hacer el artista, previamente a la filmación del video visitó los lugares y a los protagonistas del relato que quería

rescatar, realizó un proceso de investigación y documentación a través de entrevistas y apuntes personales. Por ello, Chen nuevamente actuó como un etnógrafo-investigador, rescatando historias y rostros perdidos, olvidados en el espacio y en el tiempo.

Uno de los aspectos que descubrió Chen fue que ese mismo año en que se produjo la llegada del barco, los estibadores de Kaoshiung habían protagonizado un paro laboral para manifestar el descontento por sus lamentables condiciones como trabajadores temporales, provocadas por las políticas de privatización portuaria llevadas a cabo por el gobierno de la isla. Forzados a sobrevivir en estas condiciones de trabajo y ajenos a los movimientos internacionales de apoyo de esa misma causa por la que ellos mismos habían estado batallando, descargaron el barco que simbolizaba sus propias reivindicaciones, se traicionaron a sí mismos sin ni siquiera saberlo. Ese acto podría considerarse como una ridícula coincidencia o como una metáfora más sobre la situación de aislamiento, bloqueo y soledad que sufre Taiwán respecto a la escena internacional y sus instituciones. Asimismo ilustra el flujo de información, o mejor dicho, su ausencia en una y otra dirección.

Sin embargo, el hecho de que una historia como la de ese barco se fuera apagando hasta silenciarse, no era sólo un problema acaecido en Taiwán, puesto que los propios estibadores de Liverpool habían perdido la pista del mismo, es más, desconocían por completo cuál había sido el destino del barco que había llevado el símbolo de su reivindicación por todo el mundo: «Antes de filmar *El camino*, fui a Liverpool para recoger información y material documental. Descubrí que la mayoría de los estibadores desconocían el final del Neptuno Jade, al igual que los trabajadores del puerto de Kaoshiung no eran conscientes del desarrollo del movimiento internacional de boicot contra el carguero. En la misma época también visité la Oficina del Puerto de Kaoshiung para investigar sobre la subasta del barco Neptuno Jade, pero no encontré ningún documento»¹.

El silencio, elemento clave en su trabajo, tiene una doble interpretación en esta obra. En primer lugar, y como ya sucedía en *On going*, los medios de comunicación, principalmente la prensa y la televisión, aquí son presentados por Chen como uno de los instrumentos que el poder emplea como vehículo de su discurso, representado por la palabra escrita, por el flujo continuo de información, como una voz atronadora que imposibilita percibir los otros relatos y que, en definitiva, los silencia. Por ello, Chen

¹ Chen Chieh-jen, [Introducción del artista: *The Route*, 2006, nueva versión], véase ap. doc., textos escritos por Chen Chieh-jen 11: “拍攝〈路徑圖〉之前，我曾前往利物浦採訪當地的碼頭工人，得知大多數利物浦碼頭工人並不知道海王星玉號（Neptune Jade）事件的最後結局，而臺灣高雄的碼頭工人，也不知道曾經有一艘被全球碼頭工人抵制的貨船到達過高雄港。我同時去過高雄港務局查詢是否有海王星玉號的拍賣紀錄，但找不到任何資料。” (Mi traducción)



163-165. Chen Chieh-jen, *El camino*, 2006.

accedió a la historia de los estibadores de Liverpool mediante un medio alternativo y ajeno a la información oficial, el *blog* de un profesor² escrito en inglés y en chino, que facilitó el primer contacto del artista con esta historia. En segundo lugar y como en obras anteriores, Chen compone sus imágenes y hace desfilar a los personajes de este video en silencio, como si ésta fuera la única vía de reacción a la verborrea del poder, al tiempo que ese silencio retrata a la perfección la condición de frustración e invisibilidad de los trabajadores de cada rincón del mundo.

Chen crea una cadena de cuerpos formada por manos rugosas y rostros empapados en sudor, que filma en primer plano como ya hiciera en *Bade Area*, con el objetivo de expresar nuevamente el valor corporal de la fuerza del trabajador, al tiempo que retrata a estos trabajadores desconocidos a los que reviste de un protagonismo inusitado (figs. 163-165). Estos primeros planos recuerdan a los realizados por

² Chen Hsin-hsing, "The Legend of the Neptune Jade—Memorializing a Contemporary International Workers Rally," (*blog*), <http://blog.roodo.com/dkchen10/archives/4695239.html> (última consulta el 6 de agosto de 2010), véase ap. doc., otros documentos 1.



166, 167. Sergei Eisenstein, *La huelga*, 1925.

Sergei Eisenstein en su film *La huelga* (*Stachka*, 1925) (figs. 166, 167). El artista se concentra de nuevo en lo corporal, en los surcos de la piel de los obreros, en la materialidad misma del cuerpo de los trabajadores. Por lo tanto, es como si sus arrugas y las imperfecciones de su piel fueran

las páginas de un libro abierto, que nos muestra otra forma más de leer e interpretar su historia o lo que es lo mismo los efectos de la Historia, impresos en la superficie cutánea del cuerpo: «El cuerpo no actúa solamente como herramienta originaria, sino también como insignia originaria e inscripción originaria. Sus cicatrices y arrugas no se retrotraen a una espacialización del tiempo, sino que en ellas se corporiza el poder del tiempo que nos permite envejecer y que deja sus huellas en el cuerpo. Las líneas que surcan la cara y las manos no son improntas que fijan algo, sino inscripciones que realizan algo [...] Los monumentos conmemorativos se marcan

a fuego como las cicatrices [...] Los lugares conmemorativos y los monumentos suponen un mínimo de singularidad, para la cual no hay sustituto. A un trabajador cualquiera no se le erige un monumento»³. En cambio, Chen quiere hacer un retrato precisamente de esos libros de carne y piel en los que se convierten los cuerpos de aquellos que son normalmente silenciados y a los que la historia les roba hasta las migajas de su protagonismo.



168. Chen Chieh-jen, *Retratos de vagabundos, alquilados e hipotecados*, 2008, 35 mm transferido a DVD, blanco y negro, sonido, monocanal, proyección en loop, 17 min 15 s, Galería La fábrica (Madrid).

Toda la obra de Chen es un entramado de retratos de protagonistas sin sombra y sin nombre, a los que Chen ofrece un resquicio de visibilidad. Esta faceta del artista como videoartista-retratista de los olvidados se fue gestando en esas primeras obras dedicadas a los trabajadores y la podemos apreciar cada vez con mayor fuerza en su obra posterior. *Retratos de vagabundos, alquilados e hipotecados* (fig. 168) es un video acompañado de una serie de retratos fotográficos de amigos del artista que se pasearon delante de la lente de Chen, luchando por abrirse paso a través de los escombros de los materiales de construcción, como una metáfora de la dificultad para habitar en espacios urbanos como Taipei⁴.

Otro de estos retratos de lo invisible podemos encontrarlo en el video producido

3 Bernhard Waldenfels, «El habitar físico en el espacio», en *Teoría de la cultura: un mapa de la cuestión*, eds. Gerhart Schöder y Helga Breuninger (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2005), 171-172.

4 Chen Chieh-jen, *Artist Statement: Portraits of Homeless People, Renters and Mortgages*, 2008, véase ap. doc., textos escritos por Chen Chieh-jen 16.

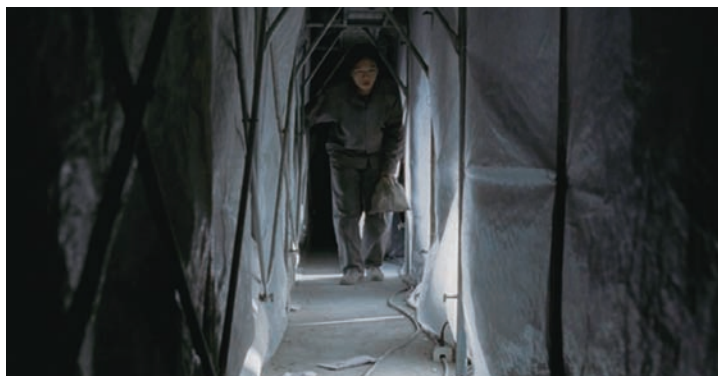


por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (MNCARS), y que se materializó en la obra *Tribunal militar y prisión*° (*Military Court and Prison*, 2007-2008): «Frente a los muros de la prisión de la que en una ocasión viví tan cerca, imaginé que allí aún podría existir un disidente olvidado, viajando del pasado al presente, de la prisión al tribunal militar que será próximamente transformado en un memorial, para así observar el sistema de control de la sociedad contemporánea. Imaginé también que ese memorial podría ser un lugar donde los expedientes que una vez fueron cerrados pudieran salir a la luz, ser ordenados y expuestos, donde realizar una reflexión constante sobre la actualidad. Pensé que estos grupos que han sido excluidos por el sistema de control podrían hacer volver las tornas a través de su autorretrato [...]»⁵.

Gracias a este fragmento de texto deducimos cómo en este video Chen perfiló toda una galería de retratos diversos y sutiles. De hecho, los primeros instantes del video los protagoniza precisamente el del General Chiang Kai-shek (fig. 169) en una de las típicas imágenes oficiales que durante la ley marcial presidía el interior de cualquier edificio público de Taiwán. Asegurándose con su presencia, no sólo ese culto a la personalidad que promueven tantos dictadores, sino también el control gubernamental y paternalista siempre presente en la vida cotidiana del ciudadano. El rostro del dictador está cubierto por una fina lámina de papel agitada por una brisa que parece haberla colocado caprichosamente sobre el rostro del dictador, y sin

169, 170. Chen Chieh-jen, *Tribunal Militar y prisión*, 2007-2008, 35 mm transferido a DVD, color, sonido, monocal, proyección en loop, 61 min 43 s, Galería La fábrica (Madrid).

⁵ Chen Chieh-jen, "Across from My House-Military Court and Prison" (Frente a mi casa- Tribunal militar y prisión), en Chen Chieh-jen. *Tribunal militar y prisión* (Madrid: Producciones Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008), véase ap. doc., otros documentos 3: "Standing outside the wall of the renovated prison, I imagined that inside this place I once lived so close to, there might still be a forgotten dissident, continuing to shuttle back and forth in this prison and military court soon to be transformed into a memorial, gazing out on contemporary society's system of control. I imagined that this space might be a venue where the files once locked away are revealed, arranged and displayed, and a space of reflection, constantly pointing to the state of affairs today. I imagined how those groups that have been excluded by the system of control could turn the tables and, through constant self-depiction..." (Mi traducción)



171, 172. Chen Chieh-Jen, *Tribunal Militar y prisión*, 2007-2008.

embargo no impide que reconozcamos al personaje gracias a la estética oficialista del retrato. Parece quererse enfrentar a este otro, el retrato del fantasma (fig. 170) de un antiguo disidente político, interpretado por un amigo del artista llamado Ah-pen (Chang Li-pen)⁶. No por casualidad se trata de un activista político detenido en China continental por participar en manifestaciones en favor de los derechos humanos y la democracia. Por tanto, esta figura permite al artista establecer una especie de conexión intencionada entre la disidencia taiwanesa en la época de la ley marcial y sus herederos actuales, puesto que tanto Ah-pen como su álter ego en la ficción han sufrido las mismas restricciones en la expresión de sus libertades básicas. Por lo tanto, nuevamente se entremezcla la ficción y la realidad en la obra del artista taiwanés. La ficción nos hace guiños desde el otro lado de la pantalla e interroga nuestra realidad. Por todo ello, este joven estudiante taiwanés de sociología, resultó perfecto para interpretar el rol del fantasma del disidente político que en la ficción escapa del pasado, es decir de aquella metafórica cárcel (fig. 171) en la que había estado habitando en una realidad detenida en el tiempo: «No sé cuánto tiempo he estado encerrado aquí, desde que fue destruido mi expediente, he sido olvidado y soy incapaz de envejecer. Cuando el reloj marque las cero horas y cero minutos, el fin de la ley marcial será proclamado. Ahora, son las veintitrés horas, cincuenta y cinco minutos y cincuenta segundos, quedan menos de cinco minutos para poder marcharme»⁶.

En ese viaje al presente del fantasma, las ruinas del pasado reciente de Taiwán son representadas a través de una montaña de escombros. Uno de los fotogramas de la obra inmortaliza el momento en el que el disidente desconocido se encuentra

⁶ Chen Chieh-jen, Subtítulos de *Tribunal Militar y prisión*, véase ap. doc., otros documentos 4: “我不知道在這裏被關了多久，自從檔案被銷毀后，我被遺忘，并再也無法老去。即將來臨的零時零分，戒嚴令將宣布解除。現在是十一點五十五分五十秒，剩下不到五分鐘，我就可以離開。” (Mi traducción)

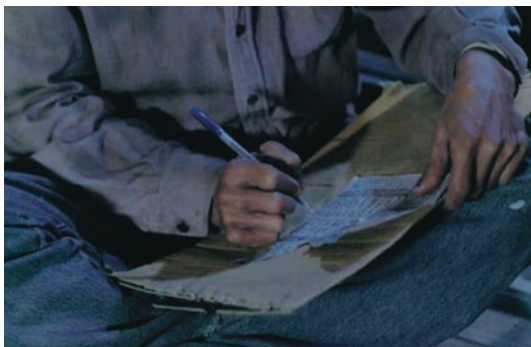
con el retrato oficial del dictador y en ese momento convergen la historia silenciada y la Historia con mayúsculas, relatada por y para sustentar el discurso del poder. El disidente inicia un viaje al momento presente, y para ello debe atravesar un túnel (fig. 172) que como sucedía en las heridas sangrantes en *Lingchi*, constituyen una vía de paso temporal que conecta pasado y presente, como si el tiempo fuera una línea circular y continua en la que los hombres estamos atrapados, vagabundeando, prácticamente condenados a recorrer ese túnel del tiempo, una y otra vez. Al otro lado, este fantasma encuentra el último de los retratos mostrados en esta obra, el de sus homólogos en la sociedad actual: los desempleados, los inmigrantes ilegales, los trabajadores temporales y vagabundos. Es decir, todos aquellos olvidados que sufren nuevas formas de ley marcial en nuestros días:

«Estas víctimas políticas cuyas historias nunca serán recordadas o contadas porque los archivos [de sus procesos judiciales] fueron destruidos, ellos permanecerán dentro del tribunal militar y prisión, contemplando con frecuencia nuestras vidas en el presente, observando cómo tratamos a los trabajadores temporales, las esposas llegadas [a Taiwán] desde China continental, las esposas extranjeras etc manteniendo nuevas formas de ley marcial en la sociedad [...] Antes de visitar el Parque Memorial de los derechos humanos quiero filmar mis pensamientos y las imágenes que imagino acerca de este lugar. No sólo para explorar lo que queda en mi interior de la ideología de la guerra fría y la ley marcial, sino para imaginar de nuevo a aquellos disidentes políticos que han sido olvidados, así como para registrar, con el cuerpo, la voz y la atmósfera, la ley marcial que aún no ha terminado para aquellos trabajadores temporales, esposas, desempleados y vagabundos, sujetos a los mecanismos de vigilancia y de exclusión»⁷.

Los personajes del video no son actores profesionales sino que se interpretan a sí mismos, una estrategia interpretativa a la que ya había recurrido en otras de sus obras anteriores, como algunos de los cineastas de la escuela taiwanesa tienen por costumbre hacer. Es más, el mismo día de la filmación del video muchos de estos verdaderos «sin papeles» no pudieron participar en el video porque fueron detenidos por la policía, al encontrarse indocumentados. Chen no dudaría en denunciar este suceso real en el video. Todos aquellos personajes sin rostro y sin voz, no dejan de

⁷ Chen Chieh-jen, [Introducción del artista: *Military Court and Prison*, 2007-2008], véase ap. doc., textos escritos por Chen Chieh-jen 14: “而那些因為檔案被銷毀而無法被記憶、被再現，甚至被永遠遺忘的政治受難者，「他們」是否還繼續徘徊在「軍法局」內，並且不時的從「軍法局」望着當代的我們，「看着」我們正在對移工、大陸配偶、外籍配偶等人繼續進行着新型態的「社會戒嚴」?...我想在參觀「人權園區」前，拍下我對這個「空間」的想象和反思，這既是為了檢視我內在可能存有的「冷戰/戒嚴意識」，也是對那些被遺忘「政治異議者」的「再一想象」，以及與還處于當代監控機制和排除構造下的移工、外籍配偶、失業勞工和喪失居住權的人，共同以一種身體、聲音、氛圍的方式，書寫「戒嚴」尚未真正結束的狀態。” (Mi traducción)

173-176. Chen
Chieh-Jen,
*Tribunal Militar
y prisión*, 2007-
2008.



ser otro retrato más, en este caso perfilado con palabras escritas. Puesto que la palabra escrita y el documento de archivo juegan un papel clave en esta obra, sobretodo a través de una serie de fotogramas decisivos en la comprensión de este trabajo.

Uno de estos fotogramas sería el momento en el que el disidente aparece en la sala del tribunal militar donde se amontonan los informes ya archivados de los procesos como el Caso Formosa° (1979) y otros similares (figs. 173, 174). La mesa inclinada del juez es el símbolo del poder y de cómo es fácil moldear la justicia e inclinar su balanza en favor de unos y en contra de otros, tanto en el pasado como en el presente. El peso de esa mesa aplasta una serie de bolígrafos que simbolizan la libertad de expresión y que el disidente se encargará de rescatar con sus propias manos. Éste toma un libro y otros documentos de leyes, para comenzar a rayarlos y a escribir sobre su contenido con uno de los bolígrafos, denostando e inutilizando la palabra escrita, el discurso oficial. Por último, el fantasma del disidente les ofrece papel y tinta a aquellos marginados para que escriban sus nombres y su propia historia, aunque sea y sin restar simbolismo a la obra, en los márgenes de los periódicos, en los espacios intermedios (*in-between*)⁸ de los relatos oficiales (figs. 175, 176). Por

⁸ Véase ap. doc., entrevista 4.



177, 178. Chen Chieh-Jen, *Las fronteras del Imperio I*, 2008-2009, 35 mm transferido a DVD, color/blanco y negro, sonido, monocal, proyección en loop, 26 min 50 s, Galería La fábrica (Madrid).

ello, desde el retrato puramente visual y silencioso de sus obras anteriores, con este video Chen configura un nuevo tipo de retrato social, el retrato escrito.

El siguiente paso en la creación de este tipo de retratos de personajes socialmente excluidos está unido al desarrollo del sonido y de la palabra en la obra *Las fronteras del Imperio I*° (*Empire's Borders I*, 2008-2009). Por primera vez, Chen rompe verdaderamente el silencio en el que habitaban los personajes que pueblan su trabajo, la voz irrumpe en la producción artística de Chen al leer los relatos reales y escritos en primera persona por dos grupos de mujeres anónimas. Las primeras, ciudadanas taiwanesas rechazadas por el Instituto Americano de Taiwán (*American Institute of Taiwan*, AIT) para obtener un visado de entrada en los Estados Unidos. Las segundas, una serie de mujeres chinas del continente emigradas a Taiwán y casadas con taiwaneses, cuyo pasaporte o ciudadanía es denegada por las instituciones taiwanesas (figs. 177, 178). Éste será por tanto un retrato oral, narrado por sus protagonistas en primera persona pero en la sombra, como si sus palabras fueran pequeños autorretratos orales rescatados por Chen: «[...] al mismo tiempo estos monólogos transforman las voces antes acalladas en una conversación con el espectador. Considero que filmando esta obra permito que las voces antes silenciadas puedan volver a producir sonido, así como que la memoria colectiva y sus sucesos puedan convertirse en archivos o documentos vistos y escuchados. La proyección de esta obra crea un debate entre diferentes públicos que va a eliminar la idea de imperio en el diálogo entre regiones»⁹. Sin embargo, los relatos son leídos por actrices y no por las verdaderas protagonistas para evitar exceder el sentido dramático y el efecto emotivo sobre el espectador.

⁹ Chen Chieh-jen, [Introducción del artista: *Las fronteras del Imperio I*, 2008-2009], véase ap. doc., textos escritos por Chen Chieh-jen 18: "...同時也藉由她們的獨白，將原先被消音的話語轉換成與觀眾之間的對話。對我而言，拍攝這部影片既是為了讓原先被消音的話語能重新發聲，也為了讓原先無法有檔案的「人民記憶」和事件—成為可以「被看見」和「被聽見」的檔案；並藉由影片機動的放映形式，創造與不同觀眾討論如何去除「帝國意識」的對話場域。" (Mi traducción)

179, 180. Chen Chieh-jen, *Las Fronteras del Imperio II. Empresa occidental*, 2010, 35 mm transferido a Disco Blu-ray, blanco y negro, sonido, monocal, proyección en loop, 1 h 10 min 7 s. Galería La fábrica (Madrid).



En 2010 Chen filmó *Las fronteras del Imperio II. Empresa occidental*¹⁰ (*Empire's Borders II- Western Enterprise*), que englobamos dentro de esta disertación como la última pieza que compone la presente investigación. Este trabajo comienza aludiendo a la historia del padre del artista, soldado del KMT en plena guerra fría, a través de los objetos recibidos como herencia a su muerte: un uniforme militar, una lista de los compañeros soldados del padre (muchos de ellos fallecidos en el mar durante un ataque sorpresa) y por último, un álbum fotográfico cuyo contenido había destruido años antes el padre del artista (figs. 179, 180). Éste último reconstruye y simula esas imágenes fotográficas a partir de sus recuerdos, entrelazando nuevamente realidad y ficción, historia y arte como método creativo de su obra: «Mi hermano mayor me contó que nuestro padre le había hablado sobre aquellos soldados del Ejército Nacional Anticomunista [NSA], todos eran como él hijos de familias pobres. En aquella época, convertirse en soldado era la única opción que tenían, aunque ni siquiera cobraron un salario por ello. Aquella autobiografía que mi padre había escrito para mostrar su lealtad [al KMT] en el informe a sus superiores, en realidad era falsa y las fotografías que contenía el álbum fotográfico fueron quemadas por mi padre mucho tiempo atrás. Cuando era niño secretamente miré ese álbum, recuerdo que había muchas fotografías de él con los soldados del NSA recibiendo adiestramiento militar en la “Empresa occidental”»¹⁰.

Aunque más tarde volveremos sobre otros aspectos de esta última obra por ser una de las más complejas y ricas del artista hasta el momento, aquí podemos destacar este mismo perfil retratista que pensamos se puede rastrear en la obra de Chen. En este caso se trata de un retrato completo compuesto de varias capas o dimensiones.

¹⁰ *Las fronteras del Imperio II*, 2010, véase ap. doc., otros documentos 5, texto 3: “我大哥說：父親告訴過他，那些「反共救國軍」跟他一樣都是窮人的小孩。在那個時代，他們除了當兵，沒有其它的路可走，甚至連薪餉都拿不到。那本自傳也只是為給上級的「忠誠檢查」所寫的報告，並不是真的，而相簿上的照片，很早以前就被他燒掉了。小時候，我偷翻過那本相簿，我記得上面貼了很多父親和「反共救國軍」接受「西方公司」訓練時的照片。” (Mi traducción)

La primera de todas ellas sería el retrato de Taiwán durante la guerra fría, configurado principalmente a través de tres personajes, los viejos compañeros del padre del artista en la «Empresa occidental». Éste fue un proyecto donde los soldados del KMT huidos a Taiwán recibieron formación militar por parte de los Estados Unidos en los primeros años de la guerra fría. Estos tres personajes son el retrato de todos aquellos hombres que, como el padre del artista, se vieron obligados por la situación histórica a participar en una macroestructura histórica y política de la que no pudieron escapar: el conflicto entre China y Taiwán (República de China) desde los años cincuenta y el apoyo militar de los Estados Unidos a Taiwán a través del Tratado sinoamericano de defensa mutua (1954-1979). Una situación ante la cual sólo pudieron callar, dejando un profundo vacío en la sociedad taiwanesa, convirtiéndola en una sociedad ahistórica y descontextualizada, carente de las fuentes y los archivos escritos, pero también de los testimonios orales que requiere toda sociedad para reconstruir su pasado: «El padre de Chen Chieh-jen, al igual que muchos otros padres de aquella época, decidieron mantener en silencio sus experiencias vitales bajo el sistema de control y vigilancia de la guerra fría y la ley marcial. El silencio colectivo de aquellos padres, también dejó un enorme vacío histórico y espiritual en la sociedad taiwanesa contemporánea»¹¹. La paradoja de ese silencio, esa carencia de documentación sobre su participación en el episodio de la «Empresa occidental», llega hasta nuestros días. Muchas de las familias de los veteranos que trabajaron allí durante cinco años sin cobrar un salario, perdiendo incluso la vida, llevan tiempo reivindicando al KMT una compensación económica; demanda que ha sido rechazada por el Ministerio de Defensa, alegando irónicamente carecer de la documentación necesaria que pruebe aquellos hechos. Por ello, uno de estos tres personajes está enloquecido, el otro maniatado, ambos están encerrados en el recuerdo de aquella fábrica y en el relato perdido del pasado, de su pasado personal entremezclado con la situación histórica del momento. Finalmente, el último de estos tres personajes que encuentra Chen en su viaje por el interior de la fábrica está cegado con un pañuelo que le impide ver el mundo exterior. Sin embargo decide quedarse en el mismo lugar en el que le encontraron: «Marcharos de aquí, estoy muy cansado. Ya me he acostumbrado a la oscuridad»¹². Estas palabras aluden simbólicamente a vivir



181. Chen Chieh-jen, *Las Fronteras del Imperio* II. *Empresa occidental*, 2010.

¹¹ Ibid.: “他的父親與那個時代許多的「父親」一樣，在冷戰/戒嚴體制的監控機制下，對他們的人生經歷選擇了「緘默」，然而「父親們」的集體「緘默」，也為臺灣當代社會留下一個巨大的歷史空白和精神上的空洞。” (Mi traducción)

¹² Véase *Las Fronteras del Imperio* II- *Empresa occidental*, minuto 00: 34: 18-00: 34: 40: “你們離開吧。我好累。我已經習慣黑暗了。” (Mi traducción)



182. Chen Chieh-jen, *Las Fronteras del Imperio*
II. *Empresa occidental*, 2010.

en esa «ceguera» con la que el relato histórico del poder envuelve a los ciudadanos a través de instrumentos como son los medios de comunicación (fig. 181).

El segundo de los retratos de esta galería es el de los personajes que representan el cuerpo de la sociedad taiwanesa en nuestros días. Tras recorrer el interior de aquella ruinoso fábrica arrastrando a los compañeros de su padre, el álgter ego del artista parece llegar a un lugar donde le esperan otros personajes. Este viaje que protagoniza desde el presente al pasado y nuevamente del pasado al presente, no deja de aludir nuevamente a esos canales y vías de paso temporales que Chen muestra en su obra para demostrar la imposibilidad del cambio y la paradoja del ser humano, encerrado en su pasado, condenado a revivirlo. La escena final del video es el retrato de este último cuerpo social (fig. 182), nuevamente mostrado a través de los grandes olvidados, esos veteranos que conviven con los marginados en nuestros días. Cuya unión es representada de modo evidente a través de algunas de las fotografías expuestas en el montaje de la primera exposición del artista en China, en la Galería *Long March Space*^o del distrito del arte 798 de Beijing (4 de diciembre de 2010 al 10 de enero de 2011).

A partir de estos retratos colectivos, Chen retoma su historia personal y sus recuerdos como material de trabajo en su obra. De nuevo son los objetos los que cobran vida y pleno simbolismo en la interpretación de esta pieza de videoarte, en este caso la herencia material del padre: las fotografías perdidas de los compañeros del padre, pero también la chaqueta del ajado uniforme militar. Al vestirse con esa chaqueta, el artista ahonda en sus raíces familiares y en la historia paterna. En definitiva, en su genealogía personal entremezclada con la Historia colectiva. Por ello, podríamos decir que el tercer retrato que el artista perfila en esta última obra es el de su padre muerto representado a través de sus objetos. Sobre todo a través del uniforme que el álgter ego del artista viste y que le convierte simbólicamente en el propio padre del artista, uniendo pasado y presente en un mismo cuerpo. Pero también es el retrato de toda una época de la Historia política con mayúsculas de Taiwán. En definitiva es un autorretrato del propio artista (fig. 183).



183. Chen Chieh-jen, *Las Fronteras del Imperio II. Empresa occidental*, 2010.



184. Chen Chieh-jen, Imagen del proyecto *Pirateando mi propio trabajo*, Biental de Estambul, 6-10 de septiembre de 2007.



185. Chen Chieh-jen, *El camino*, 2006.

4.2. El «método de ficción»: la *performance* como simulacro de la realidad.

Un año más tarde de la creación de *El camino*, Chen participó en la Bienal de Estambul (2007) donde no sólo expuso su trabajo sino que creó un proyecto solidario llamado *Pirateando mi propio trabajo* (*I Pirate My Own Work*, 6-10 de septiembre de 2007). El artista grabó varias copias del trabajo que estaba exponiendo al mismo tiempo en la Bienal y las expuso en un puesto ambulante en las instalaciones de la bienal, simulando un puesto de venta callejera de DVDs piratas. Con ello pretendía criticar el mercado capitalista del arte asiático, sumido en una burbuja de excesos y sobrevaloración en la última década. Un sistema del que el propio artista tampoco puede escapar pero sí combatir desde su interior, a través de estrategias alternativas como destinar el dinero recaudado con la venta de esos DVDs piratas a un proyecto para escolarizar a los huérfanos de Estambul¹³: «En principio, simplemente quería hacer una broma sobre mí mismo y encontrar algo de humor en la noción de “el DVD como una obra de arte que puede ser copiada hasta el infinito”. Entonces empecé a meditar sobre cuál es precisamente el valor del arte y cómo este “valor” puede producir otros significados»¹⁴ (fig. 184).

Para Chen este acto de piratería de su propia obra es una forma de hacer visible lo invisible en el mundo del arte, una forma de combatir el capitalismo en continua mutación que es capaz de adaptarse a todas las situaciones. Con ese acto no pretendía cambiar el sistema del mercado del arte, sino hacerlo más abierto y diverso. No es cuestión de hacer un arte utópico sino real, lo cual diferencia su obra de la del activismo de los años sesenta. Con esta acción se abren más posibilidades en el arte, pues las barreras entre legal e ilegal resultan menos claras¹⁵, y es en este momento cuando el artista empieza a reflexionar sobre la frontera, sobre lo que es legal y lo que no lo es y quién determina esa condición, como veremos en *Las fronteras del Imperio*.

Sin embargo, lo que sobretodo nos interesa destacar es que con este acto anecdótico de autopiratearía la única diferencia entre las obras del museo y sus copias, es el certificado de autenticidad del museo. Así, Chen revestía a la copia y a la

13 Proyecto «Padre, envíame a la escuela» (*Baba Beni Okula Gönder*), organizado por la Asociación en Apoyo a la Vida Contemporánea, CYDD: <http://cydd.org.tr>

14 Chen Chieh-jen, *Statement: I Pirate My Own Work-Free Donation Project*, 2007, véase ap. doc., textos escritos por Chen Chieh-jen 12: “At first, I simply wanted to make a little joke about myself, and also to find some humor in the notion of ‘DVDs as artwork that can be endlessly replicated.’ I then began to ponder -precisely what is the ‘value’ of art? And can this ‘value’ produce other meanings?” (Mi traducción)

15 Véase ap. doc., entrevista 3.

simulación con un valor renovado frente a la obra original. De este modo, apuntaba a las múltiples lecturas que posee la realidad y al potencial de lo simulado y lo falso, del simulacro como estrategia artística.

En este sentido, no hacía más que profundizar en la estrategia creativa que un año antes había desplegado en su obra *El camino*. Uno de los primeros fotogramas muestra un mural pintado en la pared de un almacén del puerto de Kaoshiung. En él aparece representado el Neptuno Jade arribando a las costas de Taiwán donde finalmente fue descargado sin ningún tipo de resistencia. Este breve relato visual resume a la perfección el discreto final de la historia del barco que había movilizó la solidaridad internacional de los trabajadores portuarios alrededor del mundo (fig. 185). Este mural colorido contrasta con el resto de la película, filmada en blanco y negro, como si se tratara del escenario de una representación teatral en un mundo donde todo es gris. El mural es una especie de fractura a través de la cual se filtra el color en un universo en blanco y negro.

Como ya vimos en *On Going*, Chen confiere al color un valor simbólico que genera diferentes dimensiones, espacios o realidades. Sin embargo, esta representación en color enmascarada de ficción, paradójicamente no deja de aludir al acontecimiento que realmente tuvo lugar cuando el barco alcanzó las costas taiwanesas. Como en la interpretación que hace Baudrillard a partir del micro relato de Jorge Luis Borges titulado *Del rigor en la ciencia* (1946)¹⁶, en la que los cartógrafos crearon un mapa inservible porque cubría exactamente el territorio físico del imperio, hoy en día: «El territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio -precesión de los simulacros- Y el que lo engendre, y si fuera preciso retomar la fábula, hoy serían los jirones del territorio los que se pudrirían lentamente sobre la superficie del mapa. Son los vestigios de lo real, no los del mapa, los que todavía subsisten esparcidos por unos desiertos que ya no son los del Imperio, sino nuestro desierto. El propio desierto de lo real»¹⁷. Por eso, Chen también parece haber querido dar la vuelta a los hechos sucedidos entorno al barco, cercándolos en el territorio de la representación pictórica.

Confiere, en cambio, un valor inusitado a la ficción de la falsa huelga imaginada por el artista y que jamás tuvo lugar. Hace de la falsa huelga ese mapa del imperio y del barco descargado los jirones de territorio. Con todo ello, el artista no sólo quiere demostrar una vez más la posibilidad de alterar el relato según el punto de vista del narrador, sino que lleva a su máxima expresión su método creativo de ficción en el

¹⁶ Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, «Del rigor en la ciencia», en *Museo. Textos inéditos* (Buenos Aires: Emecé, 2002), 57-58.

¹⁷ Baudrillard, *Cultura y simulacro*, 9-10.

que el simulacro resulta una figura clave para su mejor comprensión. Ese simulacro, la simulación y en buena parte lo teatral en la obra de Chen no puede dejar de remitir a su pasado como *performer* en los años ochenta.

En sus orígenes, a principios de la década de los años ochenta, el *performance* en Taiwán emergió como una forma de arte público, directa o indirectamente relacionada con las protestas políticas y las reivindicaciones acaecidas en los últimos años de la ley marcial. Lo cual afectó a la configuración y al desarrollo de tendencias como el teatro de acción, la *performance* y el teatro político, tres manifestaciones que se fraguaron a la par en Taiwán y que es difícil separar en sus primeros años de andadura. Con el establecimiento de un sistema democrático en el gobierno de la isla, ese matiz político de estas manifestaciones artísticas, se tornaría en reflexión sobre la identidad taiwanesa¹⁸.

A principios de los años ochenta, Chen comenzó a interesarse por el arte de la *performance*, prácticamente desconocida en el Taiwán de la época. Según Wang Pin-hua, en este momento existía un movimiento de literatura y teatro empapado de reivindicación sociopolítica que influiría en el interés creciente por lo «performativo» en artistas como Chen¹⁹. Este sentir general puede apreciarse en la investigación que Chen realizara sobre el marxismo, la obra del filósofo y crítico literario Walter Benjamin e investigando las teorías sobre el teatro del dramaturgo y poeta alemán Bertolt Brecht. Como consecuencia, arte y política confluirán en la obra de Chen a partir de entonces. Sin embargo, cabe mencionar que su desconocimiento de otros idiomas aparte del chino, siempre ha condicionado su acceso e interpretación de estas fuentes, que sin embargo han sido tan influyentes en su obra. Además, como indica Hu Yong-fen resulta paradójico que un artista que posteriormente ha tenido tanta proyección internacional no pueda expresarse con fluidez en otra lengua que no sea el chino²⁰, lo cual ha llevado a que su obra y la interpretación de sus palabras siempre estén tamizadas por el filtro de la traducción, perdiéndose matices o añadiéndose una nueva capa de significaciones.

Sabemos que existen al menos tres canales a través de los cuales, en ese momento y más adelante en su carrera como artista, pudo acceder a estas importantes fuentes escritas. En primer lugar, a mediados de los años ochenta, una gran cantidad de medios de comunicación locales difundían ideas occidentales, a través de traducciones de textos de autores como los ya mencionados y otros textos sobre arte contemporáneo europeo y estadounidense, en revistas especializadas como *Ju-Chang*^o

¹⁸ Eleanor Heartney, "Import-Export: The Body East," *Art in America* (abril 2002): 46.

¹⁹ Véase ap. doc., entrevista 14.

²⁰ Hu Yong-fen, [La inconsciencia razonable y la crueldad poética]: 53.

(*Teatro*), a la que Chen tuvo acceso desde su juventud. Sin embargo, según explica el artista, el conocimiento que pudo obtener sobre la *performance* era muy escaso y en la mayoría de las ocasiones, se reducía tan sólo a las fotografías testimoniales de estas acciones artísticas. Por ello, Chen se lamenta de la dificultad que existía para hacerse una idea sobre qué era exactamente una *performance* o un *happening*, ya que su presencia en el arte taiwanés del momento había sido nula hasta entonces: «[En aquella época], pintaba, hacía *performance*...pero de un modo desordenado. No teníamos profesores, no entendíamos la cultura extranjera, entonces todos íbamos juntos a la biblioteca. Tras graduarme, aparte de trabajar sólo iba a la biblioteca. Aunque la mayor parte de los libros sobre arte que allí había no los comprendía [...] pero también había literatura, novelas de los años treinta. Había muchos libros sobre el arte de años anteriores, como la *performance*, la obra de Beuys [...] en realidad no comprendíamos ese arte, pero nos parecía bastante interesante. En aquella época la revista para artistas *Hsiung Shih Art Monthly*²¹, no dedicaba casi nada a presentar estas cuestiones»²¹.

En segundo lugar, como ya indicamos en el Primer capítulo Chen solía visitar las librerías de los alrededores del mercado nocturno de Shihta en Taipei, donde halló muchos libros que le permitirían ampliar su punto de vista sobre la historia. Por último, tal vez el canal más decisiva para la intrusión de estas ideas fueron las conversaciones con amigos artistas y críticos como Wang Mo-lin²² o Jason Wang desde los años ochenta, que le ofrecieron el conocimiento de algunas ideas que él mismo era incapaz de leer en lenguas extranjeras. De modo que el acceso a estas fuentes y tendencias de pensamiento en la obra de Chen siempre ha sido en parte fragmentado, parcial o filtrado a través de otras vías alternativas.

En este mismo sentido, el encuentro entre Chen y Wang Mo-Lin pareció ser determinante en el conocimiento del artista acerca del teatro y la política ya que Wang estaba involucrado en el movimiento de activismo político de los años ochenta: «Para mí fue crucial entrar en contacto con Wang Mo-lin, comenzar a conocer el teatro y el movimiento social»²³.

21 Véase ap. doc., entrevista 8: “畫畫、行為(藝術)...亂做。我們也沒有老師、看不懂外文，那都是逃課時同學大家一起去道藩圖書館。畢業那段時間我除了打工，就會去道藩。雖然大部分藝術書我看不懂，但是有...文學、三零年代的小說。它以前藝術書很多，會看到Performance，有Beuys...其實我們都不懂，但覺得蠻有趣的。那時雄獅美術、藝術家雜誌都很少介紹這種信息。” (Mi traducción)

22 Crítico de arte, cine y teatro taiwanés, entre cuyas obras destacan *Directores y obras* (1978) o *Cine y teatro en China* (1981). En 1982 viajó a Japón para estudiar durante tres años bajo la influencia de las teorías de Kan Takayuki. Cuando regresó a Taiwán en 1985, fundó un pequeño movimiento de teatro que promulgaba diversas formas de teatro de vanguardia, alternativo e informal, aprendidas en Japón. En 1992 creó *The Body Phase Studio*, un espacio destinado al estudio y desarrollo de lo «performativo». Por lo tanto, su influencia en el desarrollo del drama contemporáneo y el arte de la *performance* en Taiwán ha sido imprescindible.

23 Véase ap. doc., entrevista 8: “我個人的關鍵是認識王墨林，開始認識劇場、認識社會運動。” (Mi traducción)

186, 187. Hsieh Tehching, *Performance de un Año*, 1978-79 y 1980-81, *performance*, Nueva York.



Por su parte, Wang considera que la situación sociopolítica del momento condicionó el nacimiento de una tendencia corporal en las artes desde mediados de los años ochenta, que unió arte y política a través de la instrumentalización del cuerpo: «A causa del levantamiento de la ley marcial en 1987, el poder civil de Taiwán se activó por primera vez en cuarenta años. Esto se reflejó en el cuerpo físico cuyo valor político fue puesto de relieve. Por ejemplo, los conflictos entre los manifestantes y la policía, y las luchas en el congreso pueden ser consideradas como una especie de *performances* corporales»²⁴. Por lo tanto, no sería exagerado hablar del primer *performance* en Taiwán como un tipo de *performance* político en el que el individuo empleaba su cuerpo como instrumento básico para subvertir todo aquello que los jóvenes artistas de la época pre-democrática consideraban un lastre sociopolítico. Los artistas que comenzaron a investigar esta tendencia corporal en el arte, como Chen a través de sus *performances* urbanas o posteriormente Tsai Ming-liang y su

²⁴ Trista Wu, *Narrating Body: The Debate of Body Strategy in Taiwan's Little Theater, 1990-1999*, (Informe de proyecto de tesis doctoral 2005), english.ncu.edu.tw/office/s/grad/thesis/941/TristaWu.doc: "Because of the release of martial law in 1987, the civil power of Taiwan was activated for the first time in 40 years. It was reflected on the materialized body. The political value of the body was therefore stressed. For instance, the conflicts between demonstrators and the police, and the fighting at the congress could both be viewed as some kind of body performances." (Mi traducción)

teatro experimental, pretendían buscar una alternativa a la autoridad gubernamental, de ideología confuciana, y al consumo capitalista, que ejercían un control directo sobre el cuerpo de los ciudadanos. Por lo tanto, este arte «performativo» de los años ochenta consideraba lo corporal como una vía de emancipación social y política.

Tomando como ejemplo las *performances* de tres artistas taiwaneses realizadas en el año 1983, podemos capturar esta esencia irreverente y combativa de la época. Entre 1983 y 1984, Hsieh Tehching° (también conocido como Sam Hsieh) realizó la cuarta *performance* de su serie *Arte y vida. Performance de un Año*° (*Art/Life One Year Performance*, 1978-1986) realizada en Nueva York, y que le haría célebre tanto fuera como dentro de Taiwán (figs. 186, 187). Según el propio artista «“un año” es la unidad básica del ciclo natural de la vida humana, a través de un año entero podemos entrar verdaderamente en la vida misma, pese a ser sólo una “representación”, eso es todo»²⁵. Siguiendo esta concepción temporal y vital básica, Hsieh estuvo unido durante aquel año 1983 a la artista estadounidense Linda Montano, a la que quedó atado por la cintura con una cuerda. Ambos artistas vivieron el uno junto al otro sin tocarse en ningún momento de su *performance*, de este modo querían reflexionar sobre las relaciones entre los seres humanos y la incomunicación en nuestras sociedades.

Pero el objetivo último era la vieja idea de subvertir los límites entre arte y vida. Con esta misma finalidad, desde 1978, y en este caso en solitario, Hsieh había llevado a cabo otros proyectos artísticos desarrollados durante un año entero. Entre 1978 y 1979, el artista se encerró en una caja con barrotes de madera, sin hablar, leer ni escuchar la radio. Tumbado en un camastro durante todo un año, el paso del tiempo sólo se podía apreciar por las muescas en la pared que trazaba cada día que pasaba, simulando al encierro de un prisionero real. Para criticar de esta manera la falta de libertades sociales de la época y hacer reflexionar sobre la forma de vida moderna, similar al encierro en una cárcel. Una investigación sobre la libertad que llevó a su extremo opuesto en su cuarto proyecto realizado entre 1981 y 1982, el periodo de un año que pasó en las calles de Nueva York sin cobijarse bajo ningún espacio cerrado.

Pero la segunda de estas *performances*, cuya documentación hoy se expone en el MOMA de Nueva York es sin duda alguna la más célebre de todas ellas. Durante 1980 y hasta 1981, Hsieh exploró la vida desde el punto de vista del tiempo ya que cada hora durante un año tenía que fichar una tarjeta y se hacía tomar una fotografía para testimoniar el transcurso de las horas. Además, en todas estas obras el artista rasuraba su cabellera antes de iniciar el proceso creativo anual, para reproducir

²⁵ Yao, *Performance Art in Taiwan*, 14: “「一年」是人類生命自然循環的基本單位，透過一整年光陰，才能正確地進入生命本生命，而不只是「表演」而已。” (Mi traducción)



188. Lee Ming-sheng, *Ni correr, ni andar*, 1987, performance.

fotográficamente el cambio material operado en el cuerpo del artista. Vestido con un uniforme en el que llevaba cosido un número que parecía el uniforme de un presidiario o de un obrero. Ahondaba de este modo en las vivencias del hombre condenado a aspectos como el trabajo o el encierro en su relación con el tiempo, formas de nuestra organización social que constriñen la libertad: «Sin embargo, las acciones de Hsieh, como Kim [Yu Yeon Kim] indica, tienen una mayor dimensión social que aquellas de sus colegas de los Estados Unidos y pueden ser interpretadas como meditaciones sobre las condiciones sociales de aislamiento, de falta de vivienda, de alienación, así como sobre la unión y la atadura que representan»²⁶.

El segundo *performer* taiwanés que queremos destacar, Lee Ming-sheng^o, representa una tendencia más local en el arte y no tan internacional como la personificada por Hsieh. Sin embargo, la *performance* de ambos en aquel año 1983 investiga en la misma dirección el tema del cuerpo en relación con el espacio que habita

y la libertad; eso sí en un tono de reivindicación más o menos oblicuo en cada caso. En *Purificación del Espíritu de la Vida*^o (*Purification of the Spirit*, 27 de agosto al 6 de octubre de 1983) el artista había planeada recorrer mil cuatrocientos kilómetros de la isla de Taiwán, durante cuarenta días. En esta particular marcha el artista debía mantenerse en silencio, esparciendo semillas a su paso mientras caminaba descalzo y dormía a la intemperie. Pese a no cumplir el plan original, el artista bordeó la isla finalizando dos días antes de lo previsto.

Con esta obra, el artista inicia toda una serie de *performance* llevadas a cabo a lo largo de los años ochenta y en la que infligía un esfuerzo físico extremo sobre su cuerpo, recorriendo grandes distancias como en una especie de ejercicio de autocontrol. Por ejemplo en *Ni correr, ni andar*^o (1987) (fig. 188) andaba por las calles de Taipei en un atípico maratón a cuatro patas, tardando dos semanas en alcanzar el Palacio Presidencial de Taipei, lugar al que apuntaba la crítica política de esta obra. La parte corporal de su trabajo continuó destacando esa dimensión extrema que terminó por adquirir una carga política reivindicativa muy fuerte.

Esta tendencia culmina en sus *performances* de los años de la transición democrática, cuando el levantamiento de la ley marcial estaba aún fresco. Entre 1987 y 1989, llevó a cabo una serie de acciones en contra del TFAM como símbolo

26 Heartney, "Import/Export. The Body East," 46: "However, Hsieh's actions, as Kim [Yu Yeon Kim] points out, have a more social dimension than those of his U.S. counterparts and can be seen as meditations on the social conditions of isolation, homelessness, alienation, union and bondage which they represent." (Mi traducción)

del arte institucional, que consistieron en orinar y defecar en las instalaciones del museo. Coincidiendo con importantes eventos oficiales como por ejemplo la primera exposición internacional sobre Dada (*El Mundo de Dada*, 11 de junio al 7 de agosto de 1988) en Taiwán, quería demostrar y aleccionar a las autoridades taiwanesas del arte sobre qué era verdaderamente Dada. En ningún caso un arte oficial, sino más bien algo que tenía mucho más que ver con esas *performances* escatológicas: «Por lo tanto, aunque Lee acabó siendo físicamente apaleado por los guardias en 1988, el acto de mear por parte del artista podría ser tal vez una de las obras más influyentes en la historia de TFAM, ya que inició un gran debate cultural que finalmente condujo a la completa reforma del sistema expositivo. El tamaño y la forma de este debate refleja en sí mismo otro gran cambio cultural: el *boom* de la libertad de prensa tras el fin de la ley marcial»²⁷.

El tercero de estos *performer* es el propio Chen, que representa la evolución e interpretación personal de la performance y que culmina en su particular visión del videoarte como medio artístico. En el año 1983, con el objetivo de construir una alternativa creativa transgresora para canalizar y materializar sus investigaciones, desarrolló sus primeras *performances*. En *Proceso de transformación*^o (1983) Chen empapeló los muros de su estudio en Taipei con papel blanco que rasgó y pintó con carboncillo, tinta y otros materiales, siguiendo un estilo libre. Esta acción estaba acompañada de una serie de movimientos y sonidos espontáneos que emitía el artista para manifestar sus sentimientos y sus ansias de libertad a través de su cuerpo, como continuaría investigando en su serie de tres acciones llamada *Función perdida*^o (1983).

En la primera de esta serie de *performances*, Chen colocó ladrillos para sujetar un óleo que había dispuesto en el suelo de su estudio. Atado con cuerdas y cadenas, el artista retorció su cuerpo de forma dramática con el objetivo de liberarse de sus ataduras, símbolo de la presión social y la censura aplicada al cuerpo de la sociedad como si se tratara de un dolor que le azotaba y constreñía. Por lo tanto, la obra de Chen como *performer* muestra un cariz mucho más dramático y expresivo en su crítica, con respecto a la obra mencionada de sus contemporáneos. El empleo de las ataduras a las que se ve sometido el cuerpo, de hecho se convierte en un elemento común en todas estas primeras acciones. En la segunda parte de esta serie, nuevamente en su estudio, pero esta vez con los ojos vendados y los pies encadenados, reptaba en círculos por el suelo rodeado de rocas, donde el artista había

27 Schöber, "Taipei Fine Arts Museum," 18: "Therefore, even though Lee ended up physically beaten by the museum's guards in 1988, his artist's pee may very well be one of the most influential works of art in the history of the TFAM because it started a long cultural debate that in the end led to the reform of the entire exhibition system. The size and form of this debate in itself reflect another, larger cultural transformation: the boom of the free press after the lifting of martial law." (Mi traducción)



189, 190.
Chen Chieh-jen, *Función perdida III*, 1983, performance, Hsimen (Taipei).

atado a una paloma, que como él mismo luchaba por desprenderse para poder volar²⁸. Todas estas primeras experiencias las terminó por trasladar el 20 de octubre de ese mismo año al espacio exterior, en el popular barrio de Hsimen° (Taipei), a través de la obra *Función perdida III*, tras la cual él y sus compañeros fueron interrogados por las autoridades:

«Para nosotros la ley marcial no significaba nada, no influía en nuestra vida cotidiana. Aunque estaba teniendo lugar el Caso Formosa, lo veíamos desde la distancia. Poco a poco fui teniendo una conciencia política aunque no muy clara sobre qué era la ley marcial y sobre lo que había hecho Chiang Kai-shek en aquella época. Durante el servicio militar reflexioné mucho, pensé en hacer una obra en el barrio de Hsimen, en provocar y después salir corriendo. Hicimos una fila, gritamos y bramamos terriblemente durante más o menos veinte minutos. Inmediatamente la policía apareció en escena porque había elegido hacer esta acción el día de las elecciones a legislador. Evidentemente sabía que al elegir esa fecha la policía estaría alerta, de modo que quería luchar por ocupar el vacío que había en aquel momento haciendo una *performance*. Todos teníamos la cabeza cubierta, el policía informó a su unidad. Cuando ésta llegó nos habíamos desprendido de las capuchas, le dijimos: “no pasa nada, sólo estamos filmado una película. Se trata de un corto para un concurso de las noticias.” Él nos pidió nuestra identificación, le dijimos que no la habíamos traído, mi

²⁸ Huang Tsai-lang, *The Transitional Eighties-Taiwan's Art Breaks New Ground* (Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 2004), 129.

hermano mayor le dio una tarjeta con un nombre falso y después salimos corriendo. Pasado medio año, ellos aún estaban buscando el número de teléfono [que aparecía en la tarjeta falsa]. Yo promoví hacer esta acción porque tenía una idea, empezar así era como despertar un poco, aunque no lo preparamos mucho y sabía que no estaba bien, sabía que tenía que hacerlo porque después de atreverme a hacer aquello entonces me atrevería a hacer cualquier cosa»²⁹. (figs. 189, 190)

Con respecto a sus trabajos anteriores, esta obra posee varias diferencias. Por primera vez Chen realizaba sus acciones en un espacio que no fuera el interior de su estudio, sino en una concurrida calle en la que el público podía observar e interactuar con la obra. Además, el artista se rodeó de un grupo de cuatro amigos para incrementar el efecto dramático de la presencia de los encapuchados que retorcían sus cuerpos maniatados por las calles de la ciudad como si fueran torturados por un dolor invisible. Es precisamente en este momento en el que el artista comenzó a investigar la vía del dolor físico, la tortura, la herida y la pérdida como fórmula expresiva artística. El análisis del cuerpo como medio de canalizar la tensión política de aquellos años no se limita exclusivamente a la *performance*, sino que también puede rastrearse en su pintura al óleo, como pudimos apreciar en la ya mencionada *La masacre de Nanjing en 1937*.

Entre 1985 y 1986, inmediatamente antes del levantamiento oficial de la ley marcial en julio de 1987, comenzaron a aparecer movimientos que clamaban por la libertad de expresión y el camino hacia la democracia en el seno de la sociedad taiwanesa. Posteriormente al año 1987, Chen y sus compañeros de generación crearon un grupo de activismo sociopolítico formado por escritores y artistas, que recibió el nombre de Taller de Cultura Popular. Una de las actividades de ese grupo era entrevistar a presos políticos de los años cincuenta que habían sido encarcelados por el régimen. Al hilo de su participación en este grupo de activistas, los debates, las lecturas y las paradojas internas aflorarían en la mente de Chen de un modo continuo. Una cuestión sobre la que se interesaban sus miembros era el realismo, puesto que en el seno de este grupo de trabajo se realizaron algunas películas documentales. Para

29 Véase ap. doc., entrevista 8: “戒嚴對我們來說沒有意義的，對每天生活沒有什麼影響。即便是美麗島大審，我們（也只）做了路人甲，在外圍看過。我慢慢有不清楚的政治意識，知道被戒嚴、知道蔣介石那個時代發生了什麼事。在當兵時想了更多，想在西門町作一件作品，想挑釁、然後跑走。我們排成一排、鬼吼鬼叫，前後大概20幾分鐘。當時警察在現場，但我選立法委員增額補選的「民主假期」。隱隱約約我知道選舉那段時間警察會有顧忌，所以我要爭取空檔時間做行為藝術。我們做完把頭套都收了，警察就通報情治單位。情治單位來，我們卸完妝，警察來了就說：「沒有啊，我們是來幫忙拍片。新聞局有辦短片比賽。」他有跟我們要身份證，我們說沒有帶，我哥哥給他們一張假的名片我們就跑了。過了半年，他們都有在追這個電話。我會一直提到這件事情就是因為我有一個想法，如果我一旦開始有點覺醒，雖然不是很有準備，但我知道這不對，我該去做，敢做之後就敢做任何事。” (Mi traducción)

ese movimiento, el arte estaba al servicio de la causa política y cuando pensaban en arte lo hacían desde un punto de vista realista.

Es en este momento cuando se gesta en Chen un interés por el desarrollo de una alternativa a este realismo que denominamos el «método de ficción». Éste prima el simulacro como nueva alternativa a la asfixiante realidad y al discurso oficial: «Siempre me he centrado en cómo hacer visibles las realidades que no pueden ser vistas aunque efectivamente existan. Esto significa que debo pensar “políticamente” cómo filmar las películas. No se trata sólo de cómo presentar el “interior” de las filmaciones, sino que es una cuestión de cómo realizar el proceso de filmación. Cada una de las filmaciones es una *performance*»³⁰.

Ya en *La fábrica* y en *Bade Area* daba los primeros pasos en esta misma dirección, cuando regresaba a los lugares abandonados, reactivándolos gracias a la presencia de sus protagonistas desterrados. En ese caso, el artista rescataba el tiempo pasado y lo volvía a poner en funcionamiento en el momento presente, devolviendo a un simulacro de vida aquellos escenarios polvorientos que una vez albergaron a los trabajadores. Sin embargo es en *El camino* donde lleva este método creativo a sus últimas consecuencias porque al rescatar el relato del Neptuno Jade, el artista quiere narrar la historia de esos trabajadores como si hubiera tenido lugar de otra manera diferente. En *El camino*, por lo tanto Chen da forma definitiva a un método creativo que hace que ficción se confunda con realidad. De este modo, Chen altera nuevamente la historia haciendo suponer que los estibadores estaban al corriente de los movimientos internacionales promovidos por la ILWU. El artista crea una imaginaria línea de piquetes, como si los estibadores no sólo se hubieran negado a descargar el barco Neptuno Jade sino que también se hubieran unido al paro solicitado por las asociaciones internacionales de estibadores: «Teniendo en cuenta que tanto los estibadores de Liverpool como los de Kaohsiung desconocían el final del Neptuno Jade y porque sólo existía la ignorancia y el vacío decidí filmar una simbólica “línea de piquetes” con los trabajadores del puerto de Kaohsiung, para reescribir el final de la historia del Neptuno Jade. La motivación detrás de esa reescritura era poder cambiar el pasado inspirándose en este suceso histórico sin importar que ya hubiera concluido. Al mismo tiempo fue mi intención ofrecer al significado de este incidente la posibilidad de ser usado y continuado de una manera diferente»³¹.

30 Cheng Hui-hua, «Producir acciones y archivos de acontecimientos que no pueden ser archivados. Diálogo con Chen Chieh-jen sobre *Fronteras Imperiales I*», *Art in China* 1 (enero 2011): 59.

31 Véase ap. doc., textos escritos por Chen Chieh-jen 11: “海海王星玉號事件的結局對兩地的碼頭工人而言，都是「未知和空缺」，由于這個原因，讓我想通過與高雄碼頭工人合作圍起一個象征性的「罷工綫」行動，去「改寫」海王星玉號事件原先的結局。對我而言，「改寫」原先事件的結局是爲了讓這個歷史事件所帶來的啓發性，不因真實事



191. Chen Chieh-jen, *Función perdida III*, 1983, detalle del video de la performance, Hsimen (Taipei).

Como hiciera en su primera serie fotográfica, Chen insinúa la posibilidad de reescribir la historia. Es decir, la ficción es entendida por Chen como la táctica que el poder ha ostentado a lo largo de los años y aquí es empleada por el artista como una estrategia creativa. Combatir la ficción con la propia ficción es el único recurso que nos queda para afrontar cuestiones como la ley marcial, la memoria histórica y la actualidad. De hecho, en *Tribunal militar y prisión*, como veremos, Chen no hace más que ahondar en esta idea. Ya que para él³², la reconversión de esta antigua prisión política en monumento a la memoria de los derechos humanos en Taiwán, no deja de ser una ficción construida por el gobierno del DPP, en la que algunas partes de la historia son omitidas, dando tan sólo una réplica a los mecanismos empleados por el KMT en su momento.

A lo largo de su labor como videoartista, Chen parece querer disponer el cuerpo de los protagonistas de sus videos como los miembros de una *performance* que elimina las fronteras entre arte y vida porque estos no hacen más que simular su trabajo, su propia vida como en *Bade* o *La fábrica*, o un oscuro hecho histórico como en

件的結束，而成為「過去式」，同時讓這個事件的意義能以另一種形式被接續傳遞下去。” (Mi traducción)

32 Véase ap. doc., entrevista 3.

Lingchi. Llegando a su máxima expresión al revestir al simulacro de realidad en *El camino*. Ya en *Función perdida III*, Chen había filmado la acción para documentarla (fig. 191), ésta sería por tanto una de las primeras ocasiones en las que Chen unió *performance* y video. Algunos autores dedicados al arte asiático contemporáneo como la crítica y comisaria de arte taiwanesa Victoria Lu³³, inciden en como en esta evolución de la fotografía y del videoarte como inicial instrumento para registrar las *performances*, éstas primeras han terminado por convertirse en el elemento clave de las segundas: «Pero estas imágenes no sólo fueron importantes evidencias para documentar la existencia histórica del arte: sino que incluso reemplazaron al trabajo original, convirtiéndose en los textos creativos de las piezas de arte»³³. Con la *performance* filmada de Chen se transforma la comprensión que el espectador puede tener como observador de una *performance* efímera, ya que las acciones filmadas por Chen quedan immortalizadas, normalmente proyectadas en *loop* o continuadamente para que el espectador analice los movimientos de los cuerpos cuantas veces desee y desde diversos puntos de vista. Optando así por una observación que contradice la idea de algunos autores sobre la *performance* en vivo como un espectáculo natural y espontáneo que ofrece el producto de arte y la creatividad del artista en bruto:

«[...] a través de la presencia del público y de la directa interacción con el grupo, el creador puede presentar su idea totalmente al desnudo bajo un escenario no artificial. La respuesta directa del público también puede ayudar en la creación de una atmósfera y un efecto para la obra de arte»³⁴.

Significativamente, como también señaló extrañada la estudiosa Hu Yong-fen, Chen no volvió a realizar ninguna *performance* hasta el año 1999, una acción llevada a cabo en el extranjero y que no tendría continuación en su trabajo en Taiwán³⁵. O mejor dicho, es como si el artista hubiera creído entender que en su obra el video fuera la continuación lógica a su trabajo como *performer* político, donde el cuerpo y sus estigmas eran la materia prima de su trabajo.

33 Victoria Lu, "Introspection and Self-Identity in 1990s Taiwanese Contemporary Art", en *The Multiform Nineties: Taiwan's Art Branches Out*, eds. Alice Lin B. H. y Lei Yi-ting (Taipei: TFAM, 2005), 9: "Yet this images were not only important evidence documenting the historical existence of art: they even replaced the original works, becoming the creative texts of art pieces." (Mi traducción)

34 Hsieh Tung-shan, ed., *Contemporary Art in Taiwan, 1980-2000* (Taipei: Yishu jia chubanshe, 2000), 49: "...Through the presence of a live audience and the direct interaction with the group, the creator can present his idea in its almost stark-naked form under a non-artificially indiced setting. The direct response of a live audience may also assist in creating an atmosphere and effect for the work piece." (Mi traducción)

35 Hu Yong-fen, [La inconsciencia razonable y la crueldad poética]: 51.

4. 3. «Cámaras-ojo»: las prisiones del recuerdo y otras arquitecturas.

Como vimos en el capítulo anterior, la relación entre la arquitectura y la mirada del poder confluye en la obra de Chen como un todo indivisible. El ejemplo más evidente lo encontramos en las cárceles o las fábricas y su disposición espacial ya desde el diseño en planta, creadas para vigilar al que habite su interior. Este binomio arquitectura y mirada se desarrolla en las últimas obras de Chen gracias a varios aspectos que analizaremos a continuación.

El camino se desarrolla en el espacio exterior en su mayor parte y la historia de la huelga de los estibadores hace que la representación de la arquitectura quede inmediatamente ligada a las instalaciones portuarias y a los almacenes. Sin embargo, mucho más interesante que la representación de estas arquitecturas reales resulta la construcción espacial ficticia que construye Chen a partir del color. Como vimos el color y su ausencia juega un papel destacado en la configuración de la realidad y de la ficción en esta obra. Pero tal y como ocurría en *La fábrica* y en *On Going*, el color es un elemento decisivo a la hora de diferenciar las realidades y las dimensiones del relato de Chen en relación con el espacio. Por ello a través del barco pintado en el muro del almacén del Puerto de Kaoshiung, el artista nos presenta una dimensión espacial que recuerda al decorado de un teatro, como ya ocurría en las composiciones de la serie fotográfica en blanco y negro o en *Lingchi*. Frente a ese espacio teatral encontramos la otra dimensión carente de color, la de la irrealidad de la huelga y su organización. Esta ausencia parece atender más a una estrategia para llamar la atención del espectador sobre el carácter paradójicamente ficticio de los hechos, que a esa otra realidad de la ausencia del capitalismo que describíamos en obras anteriores como *La fábrica*.

En *El camino*, la mirada no está estrictamente ligada al espacio como en las obras que analizaremos posteriormente, sino más bien a la ausencia de ese espacio que condiciona la mirada del espectador como una metáfora del proceso de privatización portuaria: «Mientras filmaba el video, me centré en los rostros y los cuerpos de los estibadores formando la simbólica “línea de piquetes”, intencionadamente cortando la visión del mar y del decorado del puerto del marco de la imagen. En cierto modo, la privatización de los puertos implica que este paisaje ha sido engullido por esa misma privatización, esperando a ser reabierto y visto de nuevo por el público»³⁶. Gracias



192. Gary Hill, *Telespectador*, 1996, video, color, canal múltiple, Donald Young Gallery (Chicago).

³⁶ Véase ap. doc., textos escritos por Chen Chieh-jen 11: “拍攝這個象征性的「罷工綫」時，我盡可能只聚焦在碼頭工人的臉部與身體的特寫，而將港口與海洋的景象「隔絕」在景框外，某方面說，港口私有化意味着這些景象被「私



193. Vista aérea del barrio de Chen Chieh-jen: 1. Tribunal militar y prisión 2. Arquitectura ilegal 3. Parque industrial 4. Fábrica de armamento 5. Pueblo de Chung Hsiao 6. Refugio de los soldados «anticomunistas».

a estos primeros planos surge una especie de *horror vacui* que asfixia e impone la dirección de la mirada del espectador en un solo sentido.

Existen al menos tres tipos de miradas en este trabajo; las primeras miradas que encontramos son las de los huelguistas observando la televisión, mientras son observados por el «ojo-cámara» del artista que a su vez dirige la tercera mirada, nuestra mirada, en ese viaje facial por los retratos ajados de los trabajadores. Aunque la obra *Telespectador* (*Viewer*, 1996) realizada por el videoartista norteamericano Gary Hill (fig. 192), es también otra forma de retrato descarnado y sencillo de algunos trabajadores e inmigrantes, en esta obra sólo hay lugar para el intercambio de miradas silenciosas y directas entre el espectador y el retratado, primando su presencia corporal³⁷. En cambio el juego de miradas que recrea Chen en esta obra es un poco diferente al de la pieza de Hill, pero también al de las obras anteriores del taiwanés, puesto que podemos trazar una línea directa de miradas entre el espectador y el rostro de los trabajadores. Sin embargo estos últimos no devuelven la mirada al que les observa sino que más bien miran a la televisión que muestra escenas del Neptuno Jade o, simplemente, la trayectoria de sus miradas se pierde en un punto oculto al espectador. Por tanto, resulta inútil buscar el diálogo entre ellas como

「有化」所吞沒，也像是一個還待被重新開放和看見的空間。」(Mi traducción)

37 Parfait, *Video*, 225-226.



194. Interior del Memorial de los derechos humanos, antiguo tribunal militar, 2008, Parque de Chingmei en Hsindian, Condado de Taipei (Taiwán), fotografía de la autora.

rastréabamos en *Lingchi* o en *La fábrica*; sin duda porque en ningún caso veremos que éstas se entrecruzan y conversen entre sí; probablemente porque el artista pretende envolver las imágenes con la patina realista y objetiva de un documental, sin duda un falso documental que relata hechos inexistentes a los que se les quiere inferir una mayor condición de realidad que a la realidad misma.

En *Tribunal militar y prisión* encontramos más patente ese vínculo entre la arquitectura, la mirada y el poder. El artista regresa de nuevo a los escenarios de su memoria, en este caso a la antigua prisión militar que existía al final de la calle en la que vivió con su familia a las afueras de Taipei hasta el año 1988 (fig. 193). Esa prisión, también tribunal militar, desde 1968 pasó a convertirse en un símbolo de la represión durante los años de la ley marcial, puesto que allí fueron encarcelados todos aquellos sospechosos de disidencia política, como los miembros del incipiente movimiento pro-democrático juzgados en el denominado Caso Formosa (fig. 194).

En este mismo trabajo el artista también profundizará en la manipulación del relato histórico y en su interpretación, a colación del nuevo uso dado al espacio arquitectónico de esta antigua prisión, ahora Memorial de Chingmei (Jing-mei) para los derechos humanos³⁸ y Parque de la Cultura³⁸ (10 de diciembre de 2007). En 2004 el gobierno del DPP decidió albergar en este espacio un museo de las víctimas del llamado «Terror Blanco», conservando la prisión como un monumento

³⁸ Véase el sitio web del Memorial de Chingmei para los derechos humanos y Parque de la Cultura, <http://jmhrmcp.hach.gov.tw> (última visita 1 de febrero de 2011).



195, 196. Memorial de los derechos humanos, 2008, Parque de Chingmei en Hsindian, Condado de Taipei (Taiwán), fotografías de la autora.

conmemorativo que sirviera para rememorar las huellas del dolor durante los años de la ley marcial (figs. 195, 196). Sin embargo, con esta actitud el DPP no hacía más que ahondar en las heridas de la, ya de por sí, escindida sociedad taiwanesa. Así como en la idea de una identidad fragmentada que articula la historia reciente de Taiwán como un relato bipolar y conformado de modo simplista por víctimas y verdugos.

Como Chen ya indicara en su serie de fotografías en blanco y negro, esta estrategia de manipulación instituida por el poder de unos y otros desfigura la historia, su narración y el papel de sus protagonistas. En una de las entrevistas realizadas al artista³⁹, para ilustrar estas ideas Chen mencionó una noticia aparecida en el periódico *Taipei Times*⁴⁰. En ella se describía el incidente ocurrido durante la inauguración del Memorial, cuando unos manifestantes increparon al, por aquel entonces, presidente

39 Véase ap. doc., entrevista 1.

40 Ko Shu-ling, "Protesters Heckle Chen at Park Opening," *Taipei Times* (11 de diciembre 2007), <http://www.taipetimes.com/News/front/archives/2007/12/11/2003392040> (última consulta 16 de agosto 2010): "Three members of the Le sheng Conservation Self-Help Association staged a last-ditch protest when Chen was wrapping up his speech. As they did one was slapped on the face by a man claiming to have been a political prisoner during the Chinese Nationalist Party's (KMT) authoritarian regime. Responding to the allegations that his administration violates human rights, Chen said the protesters should remember how the KMT regime treated prisoners fighting for Taiwan's democracy at their detention center." (Mi traducción)

Chen Shui-bian en relación a la polémica decisión de demoler el histórico edificio de época japonesa de la leprosería de Le sheng⁴¹: «Tres miembros de la Asociación de ayuda para la conservación del sanatorio de Le sheng organizaron una protesta desesperada cuando Chen [Shui-bian] estaba dando su discurso. Uno de ellos fue golpeado en la cara por un hombre que aseguraba haber sido un prisionero político durante los años del régimen autoritario del KMT. En respuesta a las acusaciones de que su administración violaba los derechos humanos, Chen [Shui-bian] dijo que los manifestantes debían de recordar cómo el régimen del KMT trató a los prisioneros que luchaban por la democracia en Taiwán en su centro de detención».

La relación entre el Memorial y la leprosería, surge de la paradoja sobre por qué algunas víctimas son rememoradas y otras no, por qué algunas acciones políticas se enmascaran de ideas como los derechos del hombre y la democracia, al tiempo que estos mismos derechos supuestamente universales son obviados queriendo acabar con edificios como la leprosería. Diríamos que para el artista, el memorial de los derechos humanos parece ser una pantomima del poder para lavar sus propios trapos sucios a este respecto, como podrían ser las condiciones de ciertos trabajadores temporales o de los inmigrantes ilegales en Taiwán. Esta estrategia de distracción del DPP pasa por la victimización extrema de los que sufrieron el «Terror blanco» porque como indica Baudrillard: «hay quienes dejan a los muertos enterrar a los muertos, y hay quienes no se cansan de desenterrarlos para rematarlos. No habiendo conseguido perpetrar su asesinato simbólico ni su tarea de luto, no les basta con que los otros estén muertos, tienen además que desenterrarlos para empalarlos [...]»⁴².

Este acto de regodearse en el dolor para desacreditar al enemigo político antes de las elecciones y el caso de violencia contra los manifestantes por la causa de Le sheng, define a la perfección la repetitiva historia de odio fratricida acaecida en Taiwán. Pero también sirve para confirmar la condición cambiante que la historia ofrece a unos y a otros, porque con ese acto las víctimas estaban comportándose como verdugos, golpeando y reprimiendo a otros con la misma violencia que sufrieron ellos en su propio cuerpo. Lo cual sirve al artista para demostrar dos de los aspectos entorno a los cuales gira su obra: por un lado la interiorización de la violencia en el cuerpo de los miembros de la sociedad y en la mente de la población taiwanesa durante el siglo XX, y por otro lado la reconstrucción del pasado que se concreta en la posibilidad de escribir y reescribir cuantas veces se desee el relato histórico, en función de un interés político concreto.

41 Le Sheng Sanatorium, "Introduction," *Le Sheng Sanatorium* (sitio web), <http://www.lslp.doh.gov.tw/english/english.htm> (última consulta el 16 de agosto, 2010).

42 Baudrillard, *La ilusión del fin*, 42.

Cuando el disidente político viaja simbólicamente de un espacio y de un tiempo a otro, del pasado al presente, los espacios arquitectónicos quedan asimilados, la prisión y el memorial son el mismo lugar. Es más, el reloj que durante el video siempre indica que faltan cinco minutos para que den las doce y quede proclamado el fin de la ley marcial, promete algo que nunca cumple, incidiendo en esa imposibilidad de superar la ley marcial, esa condena en la que aún parece vivir la sociedad taiwanesa, aunque bajo nuevas formas y nuevos nombres: «¿Dónde está el lugar que voy a abandonar? ¿Adónde puedo ir? De una fábrica a otra, de un alojamiento temporal a otro, de unas reglas de un gobierno a las de otro [...] ¿Qué podemos hacer? ¿Estamos dando vueltas en círculos constantemente o de verdad podemos movernos?»⁴³. De hecho, el fantasma se encuentra con un grupo de personas que están formando otra cadena de cuerpos, girando en círculos, que recuerdan a los prisioneros en el patio de una cárcel. Podemos ir más allá al argumentar que cuando el fantasma del disidente escapa de una cárcel física, no hace más que entrar en otro tipo de prisión con barrotes invisibles, este viaje representa el paso de la sociedad disciplinaria a la de control.

Las relaciones de explotación y el control no se limitan exclusivamente a la fábrica o a la arquitectura carcelaria, sino que tienden a ocupar todo el terreno social, todo el cuerpo de la sociedad. En este tránsito existe por tanto un cambio en la configuración del espacio arquitectónico y el cuerpo, así como en el espacio social y su relación con la mirada a través de la visibilidad. Como indica Deleuze: «[...] entramos en la sociedad de “control”, que ya no es exactamente disciplinaria. Foucault es, a menudo, considerado como el pensador de las sociedades de la disciplina y de su técnica principal, el encierro (no sólo en el hospital y la prisión, sino también en la escuela, la fábrica y la caserna). Pero, en definitiva, es uno de los primeros en decir que son las sociedades disciplinarias aquéllas que estamos a punto de abandonar. Entramos en una sociedad de control que ya no funciona por el encierro, sino por el control continuo y la comunicación instantánea»⁴⁴.

Por lo tanto, ya no sería necesario encerrar a los marginados, sino que el propio sistema de poder se ha convertido en una prisión sin puertas ni rejas a la que alude el

43 Véase ap. doc., otros documentos 4: “我要離開的地方究竟是哪裏？我又可以去哪裏？從一個工廠到另一個工廠，從一個臨時居所到另一個臨時居所，從一個管理規則到另一個管理規則...我們能够推移什麼？是不斷的繞行，還是真的可以移動？” (Mi traducción)

44 Gilles Deleuze, *Pourparlers* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1990), 236 : «[...] nous entrons dans des sociétés de «contrôle», qui ne sont plus exactement disciplinaires. Foucault est souvent considéré comme le penseur des sociétés de discipline, et de leur technique principale, l'enfermement (pas seulement l'hôpital et la prison, mais l'école, l'usine, la caserne). Mais, en fait, il est l'un des premiers à dire que les sociétés disciplinaires, c'est ce que nous sommes en train de quitter, ce que nous ne sommes déjà plus. Nous entrons dans des sociétés de contrôle, qui fonctionnent non plus par enfermement, mais par contrôle continu et communication instantanée». (Mi traducción)

propio artista: «Creo que la época de la ley marcial y la guerra fría en Taiwán en la que yo nací, fue un periodo brutal de represión y de encarcelación de los disidentes políticos, que además creó otro tipo de “prisión” invisible. Esta cárcel invisible intenta bloquear las posibles formas de pensamiento entre la población a través de los mecanismos de la ley marcial, así como “extirpar quirúrgicamente del cerebro la capacidad de pensar” a través de programas de disciplina sistemática»⁴⁵.

En esta prisión invisible en la que la visión es el sentido dominante que configura toda una cultura de la imagen, no es casual que uno de los protagonistas siempre presentes en la obra de Chen sea la mirada del control de las cámaras de videovigilancia. Los protagonistas de *Tribunal militar y prisión* mueven sus cuerpos con pasividad, arrastrando sus existencias bajo la lente observadora de una cámara de videovigilancia (fig. 197), que ya encontrábamos en su segunda serie fotográfica y en el movimiento de cámara de la lente del artista en *La fábrica* y *On going*. La cámara de vigilancia es el epítome de toda una serie de mecanismos desplegados en el desarrollo de nuestras vidas diarias e interiorizados como elementos cotidianos que se encuentran enterrados en el interior de nuestro cuerpo como una forma más de «biopolítica»: «El poder disciplinario mantenía a los individuos en instituciones pero no lograba absorberlos completamente en el ritmo de las prácticas productivas y la socialización productiva; no lograba penetrar enteramente en las conciencias y los cuerpos de los individuos [...] En cambio, cuando el poder llega a ser completamente biopolítico, la maquinaria del poder invade el conjunto del cuerpo social que se desarrolla en su virtualidad. Esta relación es abierta, cualitativa y afectiva. La sociedad, absorbida dentro de un poder que se extiende hasta los ganglios de la estructura social y sus procesos de desarrollo, reacciona como un solo cuerpo. El poder se expresa pues como un control que se hunde en las profundidades de las conciencias y los cuerpos de la población y, al mismo tiempo, penetra en la totalidad de las relaciones sociales»⁴⁶.



197. Chen Chieh-jen, *Tribunal Militar y prisión*, 2007- 2008.

45 Véase ap. doc., textos escritos por Chen Chieh-jen 14: “對於像我這樣一出生即處於冷戰/戒嚴的世代而言，國家機器在對政治異議者進行殘酷鎮壓與長期監禁的同時，也是為了建造另一個無形的「監獄」——企圖通過戒嚴體制去關閉人民多元思考的可能性，以及有計劃性的藉由各種規訓體制對人民進行「腦部思維能力的阻斷手術」...” (Mi traducción)

46 Hardt y Negri, *Imperio*, 39.



198. Chieh-Jen,
*Tribunal Militar
y prisión*, 2007-
2008.

La patrulla policial es sustituida por la mirada policial y obscena inmanente en todos los lugares, en cada rincón urbano, así «[...] se inaugura, pues, el reino de la *delación óptica*, con la generalización de las cámaras de vigilancia -no sólo en las calles, las avenidas, los bancos o los supermercados, sino también en el domicilio, en las viviendas sociales de los barrios menos favorecidos- y, sobre todo, con la proliferación mundial de las *cámaras live* en Internet, donde se puede visitar el planeta desde casa [...]»⁴⁷.

Es más, durante el rodaje de *Tribunal Militar y prisión* (15-19 de enero de 2008), en el momento clave de filmar al grupo dando vueltas, Chen llamó la atención a su equipo sobre la importancia de filmar la cámara de videovigilancia e incluso filmar desde el ángulo de la misma, para simular que este picado es una imagen captada por la propia cámara de vigilancia. De hecho, en el espacio donde se filmó la obra, una antigua fábrica abandonada en Civic Road (Taipei), algunas de estas videocámaras de vigilancia ya existían, lo cual no haría más que demostrar la presencia del control en cualquier rincón de la sociedad taiwanesa⁴⁸. En esta escena es clave el estudio que realiza el artista sobre el sonido para destacar esa idea de los que no poseen voz propia, incidiendo en su dolor y soledad mediante la expresividad del sonido que producen sus pies al chocar contra el suelo de cemento del edificio mientras dan vueltas en círculo: «En la escena del círculo en *Tribunal militar y prisión*, todo el sonido que existe es el del contacto de los actores al pisar el suelo, los paneles de acero y los papeles siendo aplastados. Aquí el sonido es una especie de “sistema de organización” relacionado con la gente que colisiona con el sistema [...] intencionadamente hicimos ese sonido incómodo para el espectador, al hacer que el plástico de las zapatillas chocara contra la arena del suelo de cemento»⁴⁹ (fig. 198).

Por ello, la relación del cuerpo con el espacio físico, en este caso la dureza y aspereza de la arquitectura es otra forma de expresividad de la situación de aislamiento y soledad de estos personajes. Según el propio autor, el sonido tiene un simbolismo añadido en esta obra ya que los prisioneros de la prisión militar estaban

47 Paul Virilio, *La bomba informática* (Madrid: Cátedra, 1999), 76.

48 Véase ap. doc., entrevista 4.

49 Véase ap. doc., entrevista 8: “軍法局在繞圈的時候，所有的聲音都是人跟地面、鐵皮屋或是紙摩擦的聲音…聲音在裏面是「體制」，是一種人跟體制碰撞的關係…但我們故意讓聲音聽起來不舒服，讓塑料鞋磨水泥地上的砂。” (Mi traducción)



199, 200. Detalle del decorado de *Tribunal militar y prisión* y la estructura en uralita de un edificio ilegal en las calles de Taipei, fotografías de la autora.

aislados, sólo podían escuchar el sonido de los pasos en la espera de su cautiverio⁵⁰.

La prisión representa la arquitectura oficial y el poder en el que habita la población donde Chen sólo quiere ofrecer visibilidad a estos grupos de alienados. Sin embargo en la videoinstalación realizada para el Museo Reina Sofía, este video era acompañado de otro de menor duración. En origen, en la propuesta presentada al Museo Reina Sofía, Chen planteaba una ambiciosa videoinstalación con tres canales con diferentes contenidos, una sección fotográfica e incluso una parte de donación para apoyar la causa de los disidentes políticos de todo el mundo⁵¹. Posteriormente, en una entrevista el artista explicaba que al ser consciente de las limitaciones espaciales de la sala del museo formada por dos espacios diferenciados, decidió reducirla a dos partes que se expondrían por separado en cada parte de la sala. Una de ellas constaría de un video monocanal, en el que se mostraría su perspectiva personal, sus fantasías y su memoria en relación a la prisión que existía cerca de su casa familiar. La otra parte, mostraría documentación de la prisión que serviría para aportar una visión más

⁵⁰ Véase ap. doc., entrevista 4.

⁵¹ Chen Chieh-jen, *Proposal: Military Court and Prison. Museum of Reina Sofia*, véase ap. doc., textos escritos por Chen Chieh-jen 15.

objetiva al respecto⁵². Finalmente sólo consiguió filmar la película principal y añadió un segundo video, que en principio no debían de proyectarse de forma sincrónica. En este último, los nuevos presos de esa cárcel invisible a la que se refería el artista⁵³ y el viejo fantasma preso en aquella otra cárcel del pasado movían una estructura de láminas de uralita como con las que aún se construyen muchos edificios ilegales en Taiwán (figs. 199, 200).

En este video cabe destacar las calidades escultóricas de la imagen de los cuerpos moviendo esta estructura bajo un barroco juego de luces y sombras, la velocidad de la imagen se acelera y se ralentiza a medida que el artista quiere acentuar la dificultad de mover esta estructura y todo lo que ella representa, la lucha por hacer oír en la sociedad su voz silenciada y contra su condición temporal. Cuestiones sobre los derechos básicos de los trabajadores y su lucha, en las que ya había ahondado con anterioridad. Ya en el fotograma final de *La fábrica y Bade Area*, dejaba abierta la puerta a la esperanza de los trabajadores, que parece verse completada con *El camino* a través de esa ficticia manifestación en la que su pasado como *performer* aflora con una nueva significación. Sin embargo, el final de este video no parece mostrar tanto optimismo sino que, aunque sea de forma sutil, más bien desprende un cierto amargor. Puesto que podemos ver como la manguera de un coche de bomberos rocía las llamas de un incendio que parece ocurrir en el fuera de campo y que no podemos ver, sino intuir, convirtiendo en cenizas aquello construido por el simulacro de huelga de los trabajadores⁵⁴.

En este sentido y como diría Jean Baudrillard, en lo sucesivo la rebelión ya no apuntará a la explotación económica, como el mismo Chen había perfilado en estas obras mencionadas, sino que estará dirigida a derrocar los códigos del lenguaje, el encarcelamiento de la palabra que genera barreras e impide hablar. Se tratará en parte de rebeliones fraguadas en la voz para poner fin al silencio en el que los códigos, los nombres y las categorías que hablan en su lugar han sumido a ciertos grupos de población: «En lo sucesivo su rebelión apuntará a la abolición de este código, de esta estrategia hecha de distinciones, separaciones, discriminaciones, oposiciones estructurales y jerarquizadas. La rebelión de los negros apunta a la raza como código, es decir, un nivel mucho más radical que la explotación económica. La rebelión de las mujeres apunta al código que hace de lo femenino el término no marcado. La de la juventud, a un proceso de discriminación en última instancia racista en el que no tiene derecho a la palabra. Y así con todas estas categorías que caen bajo la

52 Véase ap. doc., entrevista 1.

53 Véase ap. doc., textos escritos por Chen Chieh-jen 13.

54 Véase minuto 16: 09-16: 45 de *El camino*.



201, 202. Chen Chieh-Jen, *Tribunal Militar y prisión*, 2007-2008.

barrera estructural de la represión [*refoulement*], de la relegación, allí donde pierden su sentido. Esta posición de rebelión ya no es la de explotados económicos; apunta menos a la extorsión de la plusvalía que a la imposición del código donde se inscribe la estrategia actual de dominación social»⁵⁵. En este mismo sentido, García Canclini destaca cómo los términos «diferentes y desiguales» han sido sustituidos en la era de la globalización y de las comunicaciones por los de «inclusión y exclusión». La marginación no atiende ya a cuestiones de estratos sino que «los incluidos son quienes están conectados, y sus otros son los excluidos, quienes ven rotos sus vínculos al quedarse sin trabajo, sin casa, sin conexión»⁵⁶.

Estos son los excluidos a los que dedicará Chen su trabajo a partir de *Tribunal militar y prisión*, a los que quiere conectar o dar visibilidad en un mundo cada vez más global donde su voz no se escucha. Por ello, Chen incorpora el sonido en esta escena de las estructuras de uralita, acentuando su fuerza, su calidad de ruido para incluso llegar a perturbar al espectador (fig. 201). Esta estructura es el edificio que han construido estos grupos de población con sus propias manos, con su esfuerzo, símbolo de sus pobres derechos y condiciones laborales y sociales, en lo que incide el carácter efímero y temporal del material mismo, que para Chen representa la misma condición temporal e inestable de la situación política de Taiwán⁵⁷. Pero también ésta es una estructura construida con aquellos restos y escombros que son las ruinas del pasado coronadas por el retrato de Chiang Kai-shek (fig. 202).

Igualmente, esta estructura metálica, en realidad construida por el artista y su hermano pequeño Chen Chieh-yi°, atiende a una explicación mucho más prosaica, la de las condiciones de vida de los espacios que habitan estos grupos sociales marginados, muchos de ellos verdaderos indigentes sin hogar estable. El momento

⁵⁵ Baudrillard, *El espejo de la producción*, 144.

⁵⁶ García Canclini, *Diferentes, desiguales y desconectados*, 73.

⁵⁷ Véase ap. doc., entrevista 3.



más dramático de la obra ocurre cuando una excavadora sin conductor, metáfora del impersonal rostro del poder, se precipita hacia esta estructura donde descansan el disidente y sus homólogos contemporáneos; con el objetivo de destruir esta estructura y acallar el ruido que provoca al ser movida por estos grupos de población. Esta escena también es una referencia a los continuos procesos de construcción y destrucción arquitectónica que se producen en Taiwán pero también en China continental, como si éste fuera el precio a pagar por modernizarse⁵⁸. Sin olvidar por tanto que esta estructura temporal de uralita alude a la interpretación de la realidad arquitectónica de Taiwán, un palimpsesto de ruinas que se suceden unas a otras como los propios gobiernos y periodos de la isla. La *damnatio memoriae* en forma de destrucción arquitectónica ha sido la fórmula más empleada por los últimos gobiernos de la isla, desde la destrucción de los edificios e infraestructuras de época japonesa por parte del KMT a su llegada en los años cuarenta y cincuenta, pasando por la reconversión de edificios de la época de la ley marcial, la rectificación de nombres y la retirada de mil y una estatuas de Chiang Kai-shek en el periodo del gobierno del DPP.

En realidad, en *Tribunal militar y prisión* Chen pretendía filmar tres espacios, el de la prisión, el tribunal ahora Memorial y un tercero menos evidente, el lugar en el que nos encontramos nosotros como espectadores, entendido éste como un espacio para la reflexión sobre la historia pasada⁵⁹. Porque si sólo nos queda la ruina y el vacío, ¿cómo el individuo y la sociedad serán capaces de reconstruir su pasado, su memoria e identidad? Es por ello, que en la obra de Chen la arquitectura es tratada como otro tipo de archivo y documento con el que componer las piezas del rompecabezas de lo ausente.

⁵⁸ Véase ap. doc., entrevista 4.

⁵⁹ Ibid.



205, 206. Chen Chieh-jen, Escenario de *Las Fronteras del Imperio II. Empresa occidental*, 2010.

Estas mismas piezas eran las que también buscaban los protagonistas de la segunda parte de las *Fronteras del Imperio*, pero en su caso éstas tenían forma de documentos. Cuando el álter ego del artista se encuentra frente a un edificio en cuya fachada puede leerse «Empresa occidental», decide cruzar el maltrecho umbral obviando el cartel que advierte: «En proceso de construcción» (figs. 203, 204). Una vez en su interior hallará una serie de personajes del pasado y del presente de Taiwán. Como ya indicamos, para el artista Taiwán es como una enorme fábrica, creada con capital extranjero pero con mano de obra local. Una fábrica que ha marcado el devenir reciente de la historia de la isla y también de cada uno de sus individuos, por ello como ya explicamos los recuerdos vitales del artista están vinculados a la arquitectura fabril como la que protagonizaba *La fábrica*:

«Si miramos muchos problemas y asuntos de Taiwán actuales veremos que no hay un sentido de continuidad, es como si hubiera una fractura o como si no pudiéramos pensar muchas cuestiones en profundidad, creo que las circunstancias que se producen en esa fábrica por supuesto que tienen relación con todos nosotros, con nuestra experiencia, por eso no es lo que se llamaría simpatizar o formar parte de una excepción etc Esta postura, como acabo de explicar, se encuentra en el interior de nuestra experiencia vital de madurez, una gran parte tiene que ver con el proceso de industrialización, de hecho hasta los veinte años yo pasé una parte de mi vida en una fábrica, por eso lo que quiero decir es que nuestra experiencia al tratar este tema, en realidad es como tratar nuestras propias circunstancias vitales. Luego, sólo quiero destacar que nuestra experiencia pasada debe de poder generar una nueva significación, podemos continuar hablando de estas cosas precisamente porque no hemos acabado con ellas»⁶⁰.

60 Véase ap. doc., entrevista 9, disco 8, 01: 23: 08-01: 24: 41: “所以如果我們今天看臺灣的很多問題很多事情的那種不連續感那種斷裂感或者是我們好像總是沒有很有縱深的去思考很多問題我覺得跟我們集體的在這種加工的情境裏面當然都有關係。 那同時是我們的經驗所以我覺得不是所謂的同情弱勢或者站在弱勢等等的這種姿態就是就像我剛才講

En el interior de esa fábrica todo está en ruinas, la maquinaria anticuada e inservible y el polvo que se acumula sobre cada objeto remiten a otra época en la que los engranajes de esas máquinas funcionaban a la perfección, ahora en cambio no son ni una sombra de cómo fueron (figs. 205, 206). Una nueva metáfora de cómo se transformó Taiwán según los intereses coyunturales y la conveniencia de las potencias extranjeras en cada momento de la historia. En el corazón de esa arquitectura en ruinas encontramos a un hombre vendado y maniatado incapaz de ver ni de escapar de ese espejismo, de ese trance en el que habita el cuerpo anestesiado de la sociedad.

4. 4. El barco de los locos (*Stultifera navis*): cartografía del poder e identidades marginales en las fronteras del imperio.

Recordando las primeras opiniones de Chen recogidas en la serie de entrevistas realizadas durante el curso de esta investigación entre 2007 y 2008, el artista se refería a Taiwán a través de dos metáforas⁶¹. La primera de ellas le llevaba a comparar la isla, su historia pasada y reciente, con la leprosería de Le sheng, en continua amenaza de destrucción. Como vimos, la herida y la ausencia de los miembros del cuerpo es una de las claves estéticas de buena parte de la obra del artista desde su faceta como pintor en los años ochenta y primeros noventa. Ésta le sirvió para expresar la fragmentación y la desaparición de ciertos aspectos en el seno del cuerpo de la sociedad en Taiwán. Por tanto, esta leprosería es un lugar que no por casualidad interesa al artista. Como explica Michel Foucault⁶², el leproso lleva la marca de la exclusión y de la diferencia, impresa en su propio cuerpo.

Para Chen la atípica situación política de Taiwán, su situación de estado no estado, de «no lugar» o de «atopía» convierte a la isla, al menos metafóricamente hablando, en una leprosería, un lugar de reclusión y de exclusión dentro de la escena internacional: «Atopía es un neologismo, un híbrido formado por el prefijo “a” (“no”) y la raíz “topia” (“lugar”). Significa un lugar que no está emplazado, o sencillamente un “no lugar”. La imposibilidad de verdaderamente legitimar su representación lo

到就是說我成長經驗裏面很大一個部份是跟加工業有關係的甚至我到二十幾歲的時候就是我都再工廠裏面待過一段時間所以我的意思很說那就是我們的經驗啊在討論這個問題的時候其實也是在討論我們自己的生命的狀況嘛那我只望說我們經歷過的事情它應該可以產生出更新的意義然後我們可以把這東西再繼續延伸談下去就是我們不輕易的讓那個事情就這樣子過去。”(Mi traducción)

61 Véase ap. doc., entrevista 1.

62 Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, vol. 1 (México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1967), 19.

convierte en un estado *de facto pero no de jure*, un lugar que puede existir sin un nombre. Uno puede ver Taiwán como un estado no nacional, como una nación sin nacionalidad, e incluso, al mismo tiempo, no es ni una posnación ni una prenación: en resumen se trata del estado atópico por excelencia»⁶³.

Además, esta idea de «no lugar» remite inmediatamente al colonialismo y al imperialismo cuyo espectro siempre está presente en la obra de Chen. Puesto que para el colonizador, los territorios colonizados son «no lugares» descubiertos, no existentes hasta la llegada de la cartografía y la presencia del colonizador. También carecen de tiempo, de historia y por tanto ésta debe ser narrada desde cero por el colono pero en ningún caso relatada por la voz del originario poblador. Estos últimos terminan por entrar a empujones en la lógica temporal de las estructuras de pensamiento del colonizador, como las ideas de modernidad e historia, ajenas a muchas de las culturas colonizadas y que no dejan de ilustrar otro tipo de imperialismo intelectual y del pensamiento: «[...] El espacio colonial es la *terra incognita* o la *terra nulla*, la tierra vacía o baldía cuya historia tiene que ser empezada, cuyos archivos deben ser llamados; cuyo progreso futuro debe ser asegurado en la modernidad. Pero el espacio colonial también representa el tiempo *despótico* del Oriente que se vuelve un gran problema para la definición de la modernidad y su inscripción de la historia del colonizado desde la perspectiva del Occidente»⁶⁴.

En *Historia de la locura en la época clásica*, Foucault⁶⁵ explica como ya desde el medioevo los locos empiezan a hacer compañía a los leprosos en su encierro. Un tema recurrente en la historia de la locura en la Edad Media de la actual Europa es el barco de los locos (*Stultifera Navis*), donde estos quedaban condenados a la continua peregrinación y al exilio, rechazados allí donde fueran. Por ello, Chen considera que Taiwán es como ese barco de locos al que nadie quiere auxiliar y que habita en una especie de «heterotopía», en las fronteras del imperio y de la cartografía trazada por el poder. No en vano, el barco es un «...fragmento de espacio flotante, un lugar sin lugar, que vive por sí mismo, que es al mismo tiempo libre en el mar infinito y cerrado sobre sí mismo [...]»⁶⁶.

63 Lin Hong-john, "Acting out from Atopia. The Taiwan Pavilion at the 52nd Venice Biennale," en *Yishu. Journal of Contemporary Chinese Art* 6, nº 2 (junio 2007): 14: "Atopia is a neologism, a hybrid form stemming from the prefix "a" (meaning "not") with the root "topia" (meaning "place"). It means a place that is not placed, or simply "not a place". The impossibility of truly legitimate representation makes it a *state of de facto without de jure*, where a place can exist without a name. One can envisage Taiwan as a non-national nation, or a nation without nationality, yet, at the same time, it is neither post-nation nor pre-nation: in short, it is an atopian state par excellence." (Mi traducción)

64 Bhabha, *El lugar de la cultura*, 295-296.

65 Foucault, *Historia de la locura*, 21.

66 Lionel Bovier y Mai-Thu Perret, eds., *Hétérotopies/Heterotopias* (Génova: JRP, 2000), 38 : «[...] c'est un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est livré en même temps à l'infini de la mer et fermé sur soi



Sin embargo, a partir de estas dos imágenes que presenta el artista no es difícil deducir dos cuestiones. Por un lado, incluso dentro de un lugar «no lugar» como es Taiwán, existen jerarquías impuestas por grupos que marginan y crean marginados. Repitiendo hasta el infinito los procesos de reclusión que la isla padeció a través de su historia colonial y que el gobierno de Taiwán desde 1971 sufre con altibajos en la escena diplomática internacional. Por otro lado, los leprosos y los locos, en definitiva los excluidos, ahora poseen otros nombres o su papel ha sido ocupado por otros grupos sociales. Los antiguos colonizados reproducen los patrones del colono para segregar al nuevo otro que habita en los márgenes, en un «no lugar», en el espacio que rodea las fronteras con las que tropiezan siempre que pretenden atravesarlas. Esas fronteras no tienen porque ser simplemente aquéllas que describen los cartógrafos, sino que existen en la restricción, en la coerción del movimiento de un país a otro, de un estatus a otro y en los papeles sin los cuales no somos, no existimos administrativamente. Por tanto, la frontera en la obra de Chen será descrita desde un punto de vista físico o espacial si preferimos, y desde un punto de vista legal a través de la importancia que adquiere el documento.

El primero de estos aspectos, el de la frontera física, ya lo encontramos en la obra *El camino* a través de la simbólica línea de piquetes que atravesaba una reja. Ésta hacía alusión a esa metáfora carcelaria, a ese margen que aísla a unos países de otros y que precisamente imposibilita que los estibadores taiwaneses estuvieran al tanto del movimiento internacional en apoyo de los trabajadores del puerto de Liverpool. Pero en la ficción filmada por Chen, la verja tiene fisuras por las que poder traspasar de un lado a otro o simplemente ver qué es lo que hay en el otro margen. Por eso, esas aperturas en el alambrado de la valla son como las heridas del supliciado de *Lingchi*, vías de conexión a través de las cuales observar qué es aquello que está presente en otro lugar, en otro tiempo. Tal vez, una pequeña parte de nosotros, perdida y ausente.

Las pancartas donde pueden leerse proclamas como «el mundo es nuestra línea de piquetes» son transportadas de un lado a otro, de mano en mano, así como lo son los propios cuerpos de los trabajadores. Esta línea de piquetes simboliza la ruptura de la frontera física entre países, en este caso a través de la solidaridad global de los estibadores (figs. 207, 208).

Como en la relación entre el caso local de los estibadores taiwaneses y la huelga internacional, vemos cómo el artista siempre intenta entretejer un tapiz en el que la trama de lo global se ve urdida por el hilo de lo local porque «[...] estamos más bien ante la aparición de una nueva calidad de movimientos sociales. En otras palabras, tendríamos que poder reconocer las características fundamentalmente nuevas que presentan todas estas luchas, a pesar de su diversidad radical. En primer lugar, cada lucha, aunque esté firmemente arraigada en las condiciones locales, inmediatamente salta al nivel global y ataca la constitución imperial en su totalidad. En segundo lugar, todas las luchas destruyen la distinción tradicional entre luchas económicas y luchas políticas. Ahora, las luchas son a la vez económicas, políticas y culturales y por lo tanto son luchas biopolíticas, luchas por la forma de vida»⁶⁷.

Pero, como diría Paul Virilio, «cuando se elimina una frontera se pone en otra parte. Cuando se dice: “Ya no hay frontera”, quiere decir que se ha enmascarado la nueva frontera»⁶⁸. Es decir, que en la era de lo global, de la apertura de las fronteras comerciales y la aparente movilidad de los ciudadanos, la frontera es de naturaleza cambiante. Por ello a veces éstas son invisibles y se enmascaran de derechos o de obligaciones en muchas ocasiones. Toman la forma de documentos, de archivos y expedientes que sustentan el tejido carcelario de la sociedad. Uno de los mecanismos de vigilancia que el poder desarrolla es el documento escrito que tiene por objeto el individuo. Se trata del expediente, del examen, convenientemente archivado y clasificada, que permite al poder hacerse aún más invisible en su puesta en práctica y cuya destrucción también puede silenciar que ciertos aspectos salgan a la luz.

En este sentido y volviendo al estudio de la obra *Tribunal militar y prisión*, tras el levantamiento de la ley marcial fueron destruidos muchos expedientes de todos aquellos juzgados o encarcelados en los muros de esta cárcel política. Incluso pasados los años esos expedientes se han mantenido en la sombra durante los gobiernos del KMT o del DPP, quedando un vacío insalvable en la reconstrucción de la memoria colectiva de Taiwán y del horror de su historia reciente. Por ello, en el ficticio tribunal filmado por Chen los marcos de las fotografías están vacíos, la

67 Hardt y Negri, *Imperio*, 66.

68 Virilio, *El Ciber mundo*, 74-75.

imagen de los disidentes ha desaparecido. Sus objetos y pertenencias se hallan en las vitrinas polvorientas de ese otro memorial imaginado por Chen, cubiertas bajo una sábana de papel de periódico que impide ver su contenido y escuchar las pequeñas historias narradas por esos objetos. Además, Chen realiza un paralelismo entre esta documentación perdida y la falta de documentos de los grupos marginales de la sociedad. Los expedientes de los primeros no eran más que una forma de control de ciertos miembros de la sociedad como los disidentes políticos a los que Chen asemeja con los actuales inmigrantes ilegales, los trabajadores sin papeles o las mujeres chinas a las que se les ha denegado la nacionalidad taiwanesa.

Por extensión la sociedad taiwanesa de nuestros días, como otros lugares del mundo, es marginada de la escena internacional y relegada a un espacio de exclusión en sus instituciones y debates. Cuando el fantasma del disidente se incorpora al corro de marginados y comienza a dar vueltas con ellos, simboliza esa similitud entre ambos tiempos y espacios. De este modo Chen pretende demostrar que el periodo de la ley marcial se ha enmascarado bajo el poder maleable del lenguaje, de sus nuevos nombres y formas, pero que aún sigue vigente en las estructuras estatales y en la manera en que la población es organizada: «Observando los derechos de trabajo y residencia de los trabajadores temporales, las esposas de China continental o de otras nacionalidades, así como los desempleados bajo el mecanismo estatal de vigilancia y exclusión, ¿podríamos afirmar que la ley marcial realmente ha terminado? Estas víctimas políticas que nunca serán recordadas porque sus expedientes fueron quemados, permanecerán en lo que una vez fue el lugar de ese tribunal militar y de la prisión, observando continuamente cómo vivimos nuestras vidas actuales, y viendo cómo persistimos con nuevas formas de ley marcial contra los trabajadores temporales, las esposas extranjeras etc.»⁶⁹.

En septiembre del año 2008, Chen solicitó un visado de negocios y de turismo para realizar una estancia corta en los Estados Unidos (26 de octubre al 2 de noviembre de 2008), al hilo de la invitación recibida para participar en la Bienal de Nueva Orleans de aquel mismo año. Tras el proceso requerido para solicitar el visado, que incluía una entrevista en el AIT (*American Institute in Taiwan*)⁷⁰, su solicitud fue denegada porque sospechaban que pretendía inmigrar ilegalmente a los Estados Unidos.

69 Véase ap. doc., textos escritos por Chen Chieh-jen 14: “而對於還處於國家監控與排除構造下的移工、大陸配偶、外籍配偶，以及當代勞工和喪失工作權與居住權的人們而言，「戒嚴」結束了嗎？而那些因為檔案被銷毀而無法被記憶、被再現，甚至被永遠遺忘的政治受難者，「他們」是否還繼續徘徊在「軍法局」內，並且不時的從「軍法局」望着當代的我們，「看着」我們正在對移工、大陸配偶、外籍配偶等人繼續進行着新型態的「社會戒嚴」？” (Mi traducción)

70 El Instituto Americano en Taiwán fue creado el 1 de enero de 1979 para que los Estados Unidos aseguraran su presencia en el Pacífico, pese al giro en sus relaciones tras el reconocimiento de la República Popular China como la «China legítima».

Ante el trato humillante recibido por esta institución, Chen decidió crear un *blog* llamado «Inmigrante ilegal». El mismo calificativo con el que el entrevistador del AIT se había referido a él: «Sospecho que quiere inmigrar ilegalmente [a los Estados Unidos]»⁷¹.

En este *blog*, el artista invitó a escribir sus comentarios y testimonios a todos aquellos que habían sufrido una experiencia similar, contribuyendo a crear un foro abierto al debate sobre las experiencias tenidas en el AIT. Lo cual le llevó a descubrir que había muchos casos como el suyo: «Mi experiencia es también la de muchos taiwaneses que cada vez que piensan en visitar los Estados Unidos para viajar o para residir temporalmente, deben soportar una experiencia humillante. Como consecuencia de la larga dependencia norteamericana por parte del gobierno taiwanés, existe una relación de desprecio hacia uno mismo, esto nos ha hecho acostumbrarnos a adoptar una actitud silenciosa a la hora de asumir la humillación. Entonces, ¿podríamos decir que esto forma parte de lo que comúnmente se llama “memoria colectiva” de la sociedad taiwanesa? Precisamente porque siempre hemos soportado en silencio e incluso lo seguiremos haciendo porque asumimos la humillación como algo normal. Después de varias generaciones conservamos esta herencia»⁷². Estos testimonios de Chen no dejan de ser otro tipo de documento alternativo, virtual y digital que se antepone al documento escrito que genera la maquinaria burocrática del poder: «Sin embargo, al solicitar un visado americano, los taiwaneses deben preparar pruebas documentales asegurando que no residirán ilegalmente en los Estados Unidos, así como ofrecer sus huellas digitales que serán guardadas en los archivos de seguridad del gobierno norteamericano»⁷³.

Esos testimonios recogidos en el *blog* le sirvieron como punto de partida de *Las fronteras del Imperio*, una serie formada por dos videos. A través de este espacio de debate, Chen dedujo que los Estados Unidos habían ejercido una dominación en el área política, económica y cultural de Taiwán durante la guerra fría. La cual había servido para construir en la sociedad taiwanesa una idea acerca de los Estados



209. Chen Chieh-jen, *Las Fronteras del Imperio II. Empresa occidental*, 2010.

71 Chen Chieh-jen, [Protesta contra el Instituto Americano en Taiwán (AIT). Declaración de Chen Chieh-jen], *Chen Chieh-jen On Strike (blog)*, <http://ccjonstrike.blogspot.com/> (última consulta el 6 de agosto de 2010), véase ap. doc., textos escritos por Chen Chieh-jen 19: “我懷疑你是要偷渡!” (Mi traducción)

72 Ibid.: “我的經驗也是衆多臺灣人曾有過的經驗，是我們在日常生活中當想要去美國觀光、旅遊，或短暫居留時可能要承受的羞辱經驗。由於臺灣政府長期的依附美國、自我貶抑的關係，讓我們對於這些羞辱大都已習慣抱着默默忍受的態度，這難道不是臺灣社會未曾真正公開說出的「人民記憶」嗎？不就是因為我們總是默默忍受，甚至將接受羞辱和自我貶抑視為正常，然後一代代的遺傳下去。” (Mi traducción)

73 Véase ap. doc., textos escritos por Chen Chieh-jen 18: “但長期以來，臺灣人民在申辦美簽證時，不但要準備各種證明其不會非法居留的文件，以及按下指紋作為美國政府的監控檔...” (Mi traducción)



Unidos como un lugar de libertad al que lógicamente les resultaba atractivo viajar. Paradójicamente, las relaciones entre Taiwán y los Estados Unidos se habían basado en la dominación.

Como en otras ocasiones en la obra de Chen, desde el presente podemos contemplar el pasado, como le ocurre al protagonista de la segunda parte de esta serie. Atónito y con expresión apenado, observa algunas de las imágenes de archivo (fig. 209) o documentos visuales que reproducen las escenas de las visitas, los discursos y las fiestas organizadas por los Estados Unidos en Taiwán para conmemorar sus relaciones diplomáticas y militares. Estas imágenes están escogidas intencionadamente por el artista para probar la conducta colonial y humillante de los participantes de estas visitas hacia sus aliados chinos. Un hombre chino conduce un *rickshaw* en el que transporta a un norteamericano que paternalmente le da palmaditas en la espalda y no duda en meterle una limosna en el bolsillo (figs. 210-213). Al fondo, podemos observar un escudo con las siglas MAAG (*Military Assistance Advisory Group*), el grupo de ayuda militar instalado en Taiwán en 1951 a través de proyectos como el de la «Empresa occidental».

Todas estas imágenes no dejan de aludir como un eco constante e infinito, a la pleitesía colonial del pasado taiwanés, y explican la continuidad de esta relación desigual como demuestra el proceso que deben seguir los taiwaneses para entrar en los Estados Unidos; así como la reproducción de esta misma actitud en el trato a los inmigrantes que quieren obtener un permiso de visita o un visado en Taiwán.

De hecho, en su *blog* Chen también encontró comentarios sobre el trato igualmente injusto recibido por el gobierno taiwanés hacia las mujeres chinas u otros inmigrantes en Taiwán. Un proceso que resulta en muchas ocasiones largo, engorroso y humillante. En cambio cuando un estadounidense desea visitar Taiwán no necesita visado, ni es tratado como un criminal. Por lo tanto, el gobierno taiwanés, en esa influencia política y cultural norteamericana, no ha dudado en reproducir el modelo de dominación imperial en la creación de políticas discriminatorias hacia el otro, construyendo muros y fronteras legales a su alrededor.

En este sentido, Chen perfila uno de los fenómenos que están configurando una nueva realidad a escala global, el de la migración: «Un fantasma recorre el mundo y es el fantasma de la migración [...] Los movimientos legales y documentados son insignificantes en comparación con las olas de migración clandestina: las fronteras de la soberanía nacional son tamices y todo intento de ejercer una regulación completa choca contra una violenta presión [...] En efecto, el motor que impulsa, negativamente, todos estos movimientos es la deserción de las miserables condiciones culturales y materiales de la reproducción imperial [...] La deserción y el éxodo son una potente forma de la lucha de clases que se da en el seno de la posmodernidad imperial y contra ella. Sin embargo, esta movilidad constituye aún un nivel de lucha espontáneo y, como lo hicimos notar antes, la mayoría de las veces sólo conduce a una nueva condición de desarraigo, pobreza y miseria»⁷⁴.

Esta rebelión de la que hablan Hardt y Negri, aún espontánea y no organizada, es el punto en el que culmina la lucha que planteaba Chen a partir de la explotación de los trabajadores en sus obras anteriores, pasando por la disidencia política y concluyendo en estas nuevas formas de lucha en el seno de la globalización. Por ello, Chen parece trazar un mapa de la lucha en nuestro tiempo, como si éste fuera un complejo mosaico de fuerzas de diversa índole que confluyen en una misma idea, la opresión del poder y su cambiante estado bajo diferentes identidades y nombres, ya sea el de la ley marcial o las leyes de inmigración.

Para describir estas fronteras y la situación de los que habitan en sus márgenes,



214. Chen Chieh-Jen, *Tribunal Militar y prisión*, 2007- 2008.

⁷⁴ Hardt y Negri, *Imperio*, 202.



215. Chen Chieh-jen, *Las Fronteras del Imperio* II. Empresa occidental, 2010.

214). Una hoja en blanco en la que dar la opción a esos grupos sociales marginados de escribir ellos mismos su propio relato, hasta entonces recluso en los márgenes de los periódicos. Por lo tanto, vemos la importancia que Chen ofrece al documento como una forma más de establecer las fronteras invisibles pero desiguales en los contactos entre países que no hacen más que reproducir conductas imperialistas de control.

La primera parte de *Las Fronteras del Imperio* referida a la importancia de los documentos enlaza con la segunda parte de la serie. En este caso a través de los expedientes perdidos o destruidos que justificaban la participación del padre de Chen y otros soldados veteranos del KMT en la «Empresa occidental»: «La CIA estableció una operación conocida como la “Empresa occidental” en cooperación con el KMT en 1951 con el fin de adiestrar a los soldados locales del NSA para un ataque sorpresa a China continental. Estas acciones, junto con otros proyectos, transformaron Taiwán en una base de operaciones anticomunistas en el este de Asia. Aunque la CIA usaba el nombre de la “Empresa occidental” entre 1951 y 1955, los Estados Unidos continuaron sus operaciones en Taiwán bajo el Tratado sinoamericano de defensa mutua desde 1954 a 1979. “Empresa occidental” es un simbólico nombre que no sólo indicaba claramente las intenciones de los Estados Unidos de continuar su estrategia de dominación imperial en Taiwán, sino que también anunciaba una serie de objetivos como la dura represión a las facciones de izquierda y a la disidencia, así como el apoyo a la dictadura del KMT a través del lavado de cerebro a la población taiwanesa»⁷⁵.

⁷⁵ Véase ap. doc., otros documentos 5, texto 3: “并于1951年由CIA在臺灣成立了「西方公司」，與國民黨合作訓練突擊中國大陸的「反共救國軍」，以及將臺灣改造為東亞地區的反共基地。雖然CIA使用「西方公司」這個名稱只有5年〔1951—1955〕的歷史，隨後即在「中美共同防禦條約」〔1954—1979〕下，改以其它名稱繼續其在臺灣的任



216, 217. Chen Chieh-jen, *Las fronteras del Imperio I*, 2008-2009.

La importancia de ese relato ausente se hace presente en el video a través de dos momentos. Uno nos remite a la conversación que el álgter ego de Chen mantiene con el primer compañero del padre que encuentra en el interior de la fábrica a la que se aventura a entrar: «Señor Chen, usted también está aquí. He tardado mucho tiempo en regresar. Mis compañeros aún están en el mar esperándome, esperando a que encuentre nuestros expedientes. Sin expedientes, sin papeles, no podemos ir a ningún lugar. Pero he buscado por todas partes en este edificio y no los he podido encontrar. Señor Chen, ¿usted también ha regresado para encontrar nuestros expedientes?»⁷⁶. Sin estos expedientes, sin estos documentos estos veteranos no sólo no pueden escapar de la fábrica, metáfora del pasado, sino que ni siquiera existen, quedan fuera del relato histórico oficial, recluidos en una cárcel invisible de tiempo y espacio; como les ocurría a los protagonistas de las dos obras anteriores del artista.

El segundo momento que queremos destacar muestra precisamente estos documentos que buscan los veteranos, apilados en una sala de la fábrica donde existe un horno. Polvorientos y olvidados, a estos documentos sólo les queda esperar pacientes ser quemados en el horno, presagio de su destrucción. Hasta tal punto que para incidir en esa idea, en el montaje de la exposición en la Galería *Long March Space*^o de Beijing, Chen introdujo un video de reducido metraje junto con otras fotografías y documentos visuales que completaban la videoinstalación. Esta micro pieza de videoarte sólo reproducía el crepitar de ese horno en el momento de quemar los papeles (fig. 215), metáfora del silencio que impone el poder sobre ciertos relatos y momentos de la historia. La historia de la ya olvidada construcción de esa fábrica militar creada por los Estados Unidos y de cómo el padre del artista y sus compañeros participaron como pequeños engranajes de esa maquinaria de la guerra fría.

務。但如同「西方公司」這個充滿象征意義的命名，不僅已明示美國對臺灣進行長期宰制的「帝國計劃」，也預示了美國對臺政策的一系列演變—通過支持獨裁政權對左翼人士的鎮壓和全面性的洗腦教育。” (Mi traducción)

⁷⁶ Véase minuto 00: 19: 12 - 00: 22: 23 de *Las Fronteras del Imperio II- Empresa occidental*: “陳先生你也來了。我花了很久的時間才回到這裏。弟兄們還在海上等着我，等我找到我們的檔案。沒有檔案，沒有證件我們哪裏也不去了。可是我在這棟大樓裏找了又找怎么都找不到檔案。陳先生，你也回來找我們的檔案嗎？” (Mi traducción)

Los documentos, ya sean permisos de residencia o expedientes, al igual que los protagonistas de estos dos últimos videos, están relacionados con los espacios arquitectónicos en los que quedan reclusos. Ya sean las fábricas militares de la guerra fría o las entradas de inmigración de los aeropuertos (figs. 216, 217). Esos espacios no dejan de ser fronteras a las puertas de otra condición social, de otro lugar, por ello estos habitantes de los márgenes se encuentran en estado de continua espera. Los antiguos compañeros del padre habitan en el espacio irreal de la fábrica, como si ésta fuera Taiwán. Se encuentran encerrados en un lugar «no lugar», en un tiempo pasado que no deja de hacer guiños al presente, a la espera de recuperar los documentos que, como en el caso de los pasaportes o los permisos, les devuelvan su voz y su capacidad de movimiento. En definitiva y como rezaba el cartel a la entrada de la fábrica, que les posibiliten reconstruir esa memoria «en construcción»: la memoria de Taiwán.

Conclusiones

Tras este análisis de la obra del artista taiwanés Chen Chieh-jen (n. 1961), la primera conclusión que debemos destacar es la importancia de la situación histórica de Taiwán en su trabajo artístico. Por un lado, la presencia extranjera imprimió una huella indeleble en la isla. El cuerpo de la sociedad fue sometida a distintos periodos de colonialismo directo o indirecto (véase el caso de la relación del gobierno de Taiwán con los Estados Unidos durante la guerra fría) a lo largo de siglos de historia. Una relación colonial desigual que más tarde se perpetuó con los efectos de la globalización y la deslocalización no sólo en la economía taiwanesa sino en las existencias de sus habitantes. Por otro lado, los casi cuarenta años de ley marcial y su posterior levantamiento en 1987 marcaron el nacimiento y consecuente eclosión de una conciencia de la identidad taiwanesa, así como de una efervescencia cultural sin precedentes. Todos estos fenómenos históricos no pueden desligarse de la obra de Chen, hasta el punto que constituyen la espina dorsal de su trabajo desde sus inicios como *performer* y pintor en el grupo Tierra Viva. Al mismo tiempo esos fenómenos influyeron en el arte taiwanés desde finales de los años ochenta, moldeándolo como un arte en el que convive lo local y lo global.

Chen se mantuvo diez años sumido en lo que podríamos denominar un «silencio artístico» que le permitió reflexionar sobre esa huella histórica en el devenir reciente de Taiwán, pero también en sus vivencias personales. Por ello, frente al arte taiwanés de algunos contemporáneos suyos como Wu Tien-chang, Chen no está interesado en rescribir esa historia desde el punto de vista de la búsqueda de las raíces culturales taiwanesas frente a la cultura continental china y, por tanto, en apoyo del movimiento independentista político de la isla; sino que ya desde su primera serie fotográfica en blanco y negro *Sublevación en el alma y el cuerpo 1900-1999* (1996-1999) el artista pretende realizar una arqueología de sus raíces como individuo a través de sus recuerdos más profundos y personales. Para ello realizó numerosas visitas a los lugares donde habitaban sus recuerdos de infancia o rescató del olvido las primeras imágenes que albergaba su memoria.

Esta arqueología de los recuerdos le embarcó en un viaje de ida y vuelta, del exterior al interior, de lo colectivo a lo individual. En este proceso de búsqueda fue en el que el propio artista descubrió el modo en el que la historia con mayúsculas se inmiscuye en las existencias y en las historias con minúsculas de los individuos, hasta el punto de absorberlas o controlarlas por completo. Por ejemplo, todas las imágenes de sus recuerdos de infancia pertenecían a la propaganda del gobierno o estaban indirectamente vinculadas con el relato escrito por el KMT en Taiwán durante los años de la guerra fría. El caso más evidente de esa irremediable comunión de la ficción histórica del KMT con las vidas personales son las fotografías del álbum del padre del artista que pertenecían

a su época como soldado del KMT, y que inspiraron su obra *Las fronteras del Imperio II. Empresa occidental* (2010). En este sentido, para Chen la imagen histórica es un instrumento al servicio del poder político y del control de la población de Taiwán. Por ello Chen requirió de una arqueología de la memoria de aquellas escenas no forjadas por la historia oficial y de un análisis profundo de los recuerdos perdidos. Con todo ello lo que pretendía era trazar un triple retrato, un retrato oral, escrito y visual de todos aquellos grupos de población marginados dentro de la sociedad taiwanesa como por ejemplo los inmigrantes ilegales, los llamados «sin papeles» o los trabajadores temporales que protagonizan su obra *Tribunal militar y prisión* (2007-2008). Un segundo retrato, el de Taiwán, a su vez marginado en la escena política internacional como si fuera el barco de los locos (*Stultifera Navis*) al que se refería Michel Foucault. Y un último retrato, o mejor dicho un autorretrato de su propia historia personal a través de la figura del padre muerto representado en *Las fronteras del Imperio II*. Esta arqueología de lo olvidado y lo perdido condujo a Chen a desarrollar un trabajo donde el cuerpo es el eje articulador de su trabajo, ya que es el testimonio material de esa intromisión, de esa manipulación histórica en el individuo y en el conjunto de la sociedad taiwanesa.

Esto nos conduce a la segunda conclusión de esta investigación, es decir el cuerpo servirá como una metáfora visual de la historia y de la sociedad de Taiwán. En su obra, el cuerpo adopta diferentes representaciones de acuerdo con el desarrollo del propio trabajo del artista. Así, en su primera serie fotográfica y en su primer trabajo como videoartista titulado *Lingchi: ecos de una fotografía histórica* (2001) se aprecia esa inclinación posterior alusiva a lo ausente y a lo perdido, a través de composiciones plagadas de cuerpos desmembrados. Los miembros perdidos del cuerpo son una metáfora de una China sin Taiwán y viceversa. El cuerpo fragmentado se asemeja a la pérdida de identidad o, si se prefiere, a la identidad perdida. Según Chen, una de las particularidades de Taiwán es su condición incompleta que afecta no sólo a su devenir político, especialmente en lo referente a su conflictiva relación con China, sino también a la concepción del estado-nación chino, a su sociedad y a la identidad de su población.

Este carácter inacabado lo apreciamos en sus obras mediante la fragmentación corporal y la ruina arquitectónica. Aquellos miembros que ya no están o que simplemente han sido arrancados no son sólo una clara alusión a la relación entre Taiwán y China durante el siglo XX, entendida en parte como una herencia más del colonialismo en la isla. Sino que esta fragmentación alude a aquellas partes de la historia que han sido borradas o silenciadas por no formar parte del relato oficial. Pero esa fragmentación va más allá de estas cuestiones relacionadas con la política, puesto que la fractura es la condición

misma de la experiencia de la modernidad en Taiwán.

Para ilustrar esta cuestión Chen utiliza la imagen de la arquitectura ilegal que puebla Taiwán, en la que los diferentes materiales se superponen unos a otros de forma agresiva y sin armonizarse entre sí, ofreciendo una imagen de pobreza y de superposición que reflejan ese palimpsesto fragmentado de la historia colonial de Taiwán. Por ello en *Lingchi*, el cuerpo de la víctima representa el propio cuerpo de la sociedad taiwanesa, como una ruina o un ente desmembrado por la presencia constante y agresiva del colonizador en la isla. Es la forma en la que Chen expresa el dolor y el trauma de la colonización en el cuerpo de la población, la cicatriz representa la interiorización de la violencia en el cuerpo de la sociedad y en la mente de la población taiwanesa durante el siglo XX, así como la posibilidad de escribir y reescribir cuantas veces se desee el relato histórico, en función de un interés político concreto.

Esta primera parte de su trabajo lo hemos agrupado bajo los estigmas del colonialismo, mientras que la segunda parte de su trabajo a partir de la filmación de *La fábrica* (2003) se refiere a los efectos de la globalización en el cuerpo de los trabajadores taiwaneses. La mutilación y lo cruento como *leitmotiv* de su primera serie fotográfica y su debut en el videoarte ceden paso a un acercamiento mayor a la realidad social de Taiwán. Para ello, se servirá del análisis de los efectos concretos de la globalización y sus políticas económicas en la sociedad y de cómo estos se ven materializados en el cuerpo de los trabajadores taiwaneses. El estigma, la huella sobre el cuerpo dejará de ser miembro cercenado y herida sangrante como en su obra anterior, para adoptar nuevas formas más sutiles, pero igualmente elocuentes, que sirven al artista para denunciar la multiplicidad de los procesos de «mutilación» del cuerpo, siempre como una metáfora visual de los problemas sociopolíticos de la historia contemporánea de la isla de Formosa y de sus cicatrices locales. Por ejemplo, el cuerpo en movimiento de los trabajadores es un ente vivo y una especie de máquina que alude a la fuerza física de la mano de obra, dentro de la lógica del capitalismo más «clásico». El cuerpo ajado y envejecido de las trabajadoras locales de las fábricas cerradas en la isla expresa la propia condición de ruina de la fábrica en la que consumieron su vida trabajando, sin imaginar que la deslocalización económica y la falta de escrúpulos del capitalismo les convertirían en seres residuales.

Finalmente, quedan conectados cada uno de los trabajos analizados en este estudio a través de la vinculación de los procesos de colonización y globalización, y de la visibilidad de aquellos cuerpos anónimos devastados, física y socialmente, por uno y por otro proceso, porque el fin del uno desembocó en el inicio del otro. En este sentido, Chen emplea una concepción temporal circular e infinita que toma prestada del budismo y que, por una parte vincula su trabajo con ciertos aspectos del pensamiento y de la cultura

religiosa tradicional china; y por otro lado incide en la idea de que pasado, presente y futuro forman parte de un mismo todo en el que el hombre está atrapado y condenado a repetir una y otra vez los mismos errores. Como prueba de ello, el castigo de *lingchi* se entiende como una tortura simbólica a la que el colonialismo y la globalización han subyugado el cuerpo de la población taiwanesa, sometiéndola una y otra vez a ese doloroso proceso de desmembración.

La tercera conclusión de este estudio sería el empleo de la mirada para expresar esa misma idea de la instrumentalización de la imagen por parte del poder. En relación con la mirada en el trabajo del artista existirían al menos tres cuestiones que plantear. En primer lugar, cabe destacar el uso que Chen realiza de la mirada asociada a la forma de observar el pasado y las imágenes que construyen una memoria histórica impuesta o creada por el poder. Por ello en su primera serie fotográfica apelaba a la facilidad que tiene el poder de incautarse y de manipular el pasado a través de la imagen. En este sentido el propio artista manipulaba estas escenas de propaganda gracias al uso de la tecnología digital. Esta idea de la manipulación de la memoria histórica condujo a Chen a crear lo que él mismo denomina el «método de ficción» mediante el cual pretende combatir la ficción o la manipulación del pasado y del presente con otra ficción, con un simulacro de realidad ideada por él mismo. En *La fábrica* y en *El camino* (2006) vemos cómo el artista orchestra simulacros de la vida de los trabajadores, huelgas ficticias y nuevos finales reescritos para los relatos a los que el poder puso punto y final hacía ya tiempo, como es el caso del lamentable destino de las trabajadoras de la fábrica textil.

La obra de Chen como videoartista evoluciona desde la filmación de la *performance* política a la de estos simulacros de vida, con los que combatir la asfixiante realidad narrada por unas pocas voces, las del poder. En segundo lugar, esa manipulación de la mirada alcanza cuestiones tan profundas como la de la identidad y la forma de verse a sí mismo. Por ello, para Chen tenía tanta importancia la fotografía del suplicio de Fu Zhuli que popularizó Georges Bataille entre otros intelectuales, ya que suponía enfrentarse a la visión que el colonizador había aportado sobre el colono como el otro deshumanizado, cruel y bárbaro. Al mirar a través de las heridas del cuerpo de la víctima en *Lingchi*, Chen nos está mostrando todo aquello que la forma de ver y la perspectiva del occidental que tomó la fotografía no nos había permitido contemplar, incluido el rostro de éste último. De este modo, el artista rescata las partes ausentes y omitidas por la forma de mirar del poder, en este caso del colonizador.

Esta imposición visual de la forma de ver el pasado y por lo tanto los recuerdos, también la podemos apreciar en el uso que hace el artista de metraje documental

propagandístico del KMT en diferentes trabajos de su producción artística. Hasta el punto que cuando las trabajadoras de la fábrica textil miran al pasado, sus recuerdos coinciden con estas imágenes de archivo en blanco y negro; o cuando el álgter ego del artista en la segunda parte de *Las fronteras del Imperio* contempla el pasado, su pupila observa con tristeza las escenas del servilismo oficial taiwanés hacia el imperialismo norteamericano. Estos aspectos nos conducen a una tercera y última interpretación de la mirada en la obra de Chen, su utilización como una forma de controlar al individuo ya no sólo a través de sus recuerdos o de su forma de verse a sí mismo en la historia, sino como objeto captado por la mirada del poder, ya sea por la cámara fotográfica del colonizador, por la visibilidad de la arquitectura panóptica o finalmente por la lente de la cámara de videovigilancia. La mirada y el cuerpo convergen en la obra del artista taiwanés cuando ésta atrapa al cuerpo como objeto de estudio o simplemente como el elemento a controlar por parte del poder. Por todo ello, el cuerpo y la mirada son elementos que se irán erigiendo como indisolubles en la obra de Chen.

Este último aspecto plantea una cuarta conclusión que reúne el cuerpo y la mirada en el espacio físico y en la arquitectura. En la primera serie fotográfica y en *Lingchi* el colonizado es un objeto cuyo cuerpo está encerrado en una representación teatral creada por y para occidente. Además, existe una clara relación entre el cuerpo y la arquitectura colonial como metáfora de la historia de China y Taiwán en los siglos XIX y XX. En cambio en sus trabajos posteriores, los cuerpos de los trabajadores se encuentran atrapados en las arquitecturas fabriles, metáfora de Taiwán como la fábrica del mundo en los años sesenta. Esta imagen alcanza su máxima expresión en la segunda parte de *Las fronteras del Imperio*, en la que la fábrica de la «Empresa occidental» es un lugar abandonado y en ruinas, como muchas otras arquitecturas que pueblan el paisaje taiwanés, a causa de la deslocalización económica que ha trasladado esas fábricas allí donde la mano de obra fuera más barata.

La fábrica es además el paradigma de la servidumbre de la arquitectura al control ejercido por el poder sobre el individuo, partiendo de un principio de visibilidad o de panoptismo que constituye la genealogía del presente sistema de videovigilancia bajo cuya escrutadora mirada vivimos. Como la fábrica, la arquitectura carcelaria que protagoniza la obra de Chen también se basa en este mismo principio de visibilidad y control. Hasta el punto de que Chen pretende mostrar en su video *Tribunal militar y prisión* el paso de la sociedad disciplinaria representado por la arquitectura fabril y carcelaria, a la sociedad de control en la que las barreras arquitectónicas parecen haber sido destruidas, o mejor dicho, invisibilizadas. De modo que la cárcel ha dejado de ser

un espacio concreto para extenderse al grueso de la sociedad, entendida ésta como una inmensa prisión sin barreras visibles.

Para Chen este proceso de invisibilización del poder y del dominio ejercido sobre la población se produce a partir de tres aspectos: la videovigilancia que en Taiwán es un fenómeno extremadamente extendido, el documento escrito como medio oficial para vigilar a la población especialmente en el caso de los llamados «sin papeles», y la frontera como paradigma del control cartográfico. Por tanto, del suplicio corporal al encierro carcelario y fabril, pasando por los documentos, los expedientes, la prisión sin rejas y los rígidos controles de los movimientos migratorios, encontramos una clara evolución de la relación del poder o del control aplicada al cuerpo, que denominaremos «biopoder».

Por lo tanto, vemos cómo la obra de Chen ha desarrollado un espíritu reivindicativo y una fuerza política que han terminado por convertirse en definitorios de su trabajo. Éste hermanamiento entre arte y política constituiría la quinta conclusión sobre su trabajo. Chen evoluciona desde el desarrollo de un arte experimental y autodidacta hasta un arte político. Desde la *performance* política de los años ochenta hasta sus últimos trabajos como videoartista, Chen aporta un valor y un contenido político a su representación del cuerpo y de la mirada. Así, sus piezas de videoarte no son ni más ni menos que una consecuencia lógico a su trayectoria como *performer* político en los años ochenta. O mejor dicho, es como si el artista hubiera creído entender que en su obra el video fuera la continuación lógica a su trabajo como *performer* político, en la que el cuerpo y sus estigmas eran la materia prima de su producción artística.

Por todo ello, podemos concluir que la relación entre *performance* y videoarte en la obra de Chen es insoluble. Su trabajo por tanto es como un todo que no se puede estudiar por separado, sino que requiere de un análisis completo y transversal. Además, como una nueva muestra de la importancia de lo fragmentario en su obra, ésta es como un ente orgánico en continuo proceso de creación y desarrollo. Lo incompleto es una condición de la historia y de la sociedad taiwanesa que ha terminado por moldear también la idiosincrasia del trabajo del artista, hasta el punto de encontrarse sometido a un continuo proceso de revisión que le ha conducido a producir varias versiones de sus videos. Lo cual revela el compromiso del artista con la calidad de su trabajo y la autorreflexión sobre su propia obra. Por lo tanto, esta investigación debería entenderse también en continuo proceso de construcción, por ósmosis con la obra del artista taiwanés, abierta a la continua investigación y al debate.

Introducción a la Bibliografía

La Bibliografía que exponemos a continuación contiene los trabajos más destacados y otros minoritarios sobre el trabajo del artista taiwanés Chen Chieh-jen. Los autores de estos trabajos son, tanto escritores y teóricos taiwaneses, como otros reconocidos internacionalmente. La selección de los primeros, muchos de ellos desconocidos en el contexto académico español o europeo pero de reconocido prestigio en Taiwán y China, radica en la necesidad de usar fuentes escritas en chino para aportar a este estudio rigor y un punto de vista local.

Igualmente, los textos de autores occidentales sirven como marco teórico a algunas de las cuestiones y contenidos que plantea el artista Chen Chieh-jen en su trabajo. Aunque estos no se refieran directamente a su obra han sido seleccionados en la elaboración de esta Bibliografía; al ser mencionados como fuentes claves para entender su trabajo por parte del propio artista y los estudiosos locales. No obstante todos estos autores, fuera cual fuese su origen y reconocimiento, aparecen recogidos por orden alfabético, no queriendo primar ni diferenciar el trabajo de unos frente a otros.

Esta Bibliografía contiene básicamente libros, artículos publicados en revistas especializadas y catálogos de exposiciones. Las entrevistas y los textos escritos por el artista los encontraremos recogidos en los Apéndices Documentales de la Tesis. También, en otro apartado de este estudio encontraremos los Recursos electrónicos, los Sitios web o los materiales filmográficos mencionados; ya que el sistema de la Universidad de Chicago empleado para elaborar esta Bibliografía no contempla las referencias a este otro tipo de documentos.

Según el sistema Chicago, la forma de citar un libro o el catálogo de una exposición en la Bibliografía podemos apreciarlo en el siguiente ejemplo:

Chiu, Melissa, y Miwako Tezuka. *Yang Fudong: Seven Intellectuals in a Bamboo Forest*. Nueva York: Asia Society, 2009.

En cuanto al capítulo de una obra colectivo:

Amin, Samir. «De la crítica del racionalismo a la crítica del euroccidentalismo culturalista». En *Discurso sobre el colonialismo. Cuestiones de Antagonismo*, Aimé Cesaire, et al. Madrid: Akal, 2006.

Si por el contrario se trata de un artículo publicado en una revista especializada:

Ching, Leo. "Savage Construction and Civility Making: The Musha Incident and Aboriginal Representations in Colonial Taiwan." *Positions: East Asia Cultures Critique* 8,

En lo referente al uso del chino, todos los autores y sus textos aparecen escritos en grafía china, ya sea ésta tradicional o simplificada, respetando la empleada en el texto original. Primero encontraremos el nombre del autor transcrito al *pinyin* o al *Wade-Giles* y a continuación su grafía en chino, con el objetivo de poder ordenar alfabéticamente la Bibliografía:

Cheng Lu-lin 鄭陸霖. “Chen Chieh-jen’s World of Images.” En 疆界 (*Boundaries: Altered States.*) Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 2006.

Los nombres de los autores occidentales tienen su apellido separado del nombre por una coma; por el contrario en el caso de los autores chinos, como el apellido siempre se escribe en primer lugar no usamos la coma para separarlo del nombre. No obstante, en el caso de algunos autores con apellido chino pero nombre inglés, ya sea por ser de origen chino o simplemente por ser reconocidos internacionalmente bajo su nombre inglés, respetamos el uso de la coma dividiendo apellido y nombre:

Hsiao, Michael H.H. “The Taiwanese Experience.” *Development and Democracy*, nº 2 (1992): 17-32.

El título de una obra escrita en chino aparece primero en la lengua original y seguidamente ofrecemos su traducción, como indica el sistema Chicago en estos casos. Cuando mostramos la traducción del título al inglés, éste aparece entre paréntesis, lo cual significa que en origen este texto, o al menos el título del mismo, ya estaba traducido al inglés. Por ejemplo:

Cheng Hui-mei 鄭惠美. 旗艦巡航—臺灣當代藝術選粹 (*Artist Navigators: Selected Writings on Contemporary Taiwanese Artists.*) Editado por Chen Shu-ling 陳淑鈴. Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 2007.

Pero cuando encontramos la traducción del título al castellano y entre corchetes, esto significa que esa traducción ha sido realizada por la autora de la Tesis y por lo tanto no podrá buscarse en ningún catálogo bibliográfico según esta traducción, ya que se trata sólo de una concesión explicativa a los lectores que no pueden leer en chino. Véase el siguiente ejemplo:

Cheng Hui-mei 鄭惠美. “凝視災難. 陳界仁「魂魄暴亂」, 張干琦「煉」” [Mirar fijamente al sufrimiento: *Revolución en el cuerpo y el alma* de Chen Chieh-jen y *Fundirse* de Zhang Gan-qi]. *Artists Magazine* 藝術家, n° 373 (junio 2006): 386-387.

Cuando nos referimos a varias obras de un mismo autor, el nombre y los apellidos del mismo son sustituidos por un guión largo debajo de la primera mención al apellido del autor. A la hora de ordenar los diferentes textos de un mismo autor, normalmente seguimos un orden cronológico, como podemos apreciar a continuación:

Cheng Huei-hua [Amy] 鄭慧華. “從攝魂到招之間從「魂魄暴亂」「十二因緣」到「凌遲考」” [De las obras fotográficas *Revolución en el alma y el cuerpo* y *Doce karmas bajo la ciudad* hasta *Lingchi*]. *Modern Art* 現代美術, n° 106 (febrero 2003): 44-51.
_____. “看不見的城市” [La ciudad invisible]. *Art Today* 典藏今藝術3, n° 126 (marzo 2003): 94-96.

Sin embargo, como algunas ediciones de las lecturas consultadas de un mismo autor no coinciden con la fecha de su primera edición, en este caso el título del texto aparece ordenado alfabéticamente:

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI, 1999.
_____. *Dits et écrits*, 1954-88. 4 Tomos. París: Gallimard, 1994.
_____. *Historia de la locura en la época clásica*. Vol. 1. México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1967.

Bibliografía

Acret, Susan, ed. 幻影天堂：中華當代攝影集 (*A Strange Heaven: Contemporary Chinese Photography*.) Hong Kong: Asia Art Archive Publishing, 2003.

Ai Weiwei, ed. *Mahjong: Contemporary Chinese Art from the Sigg Collection*. Berna: Kunstmuseum Bern, 2005.

Alarcos Llorach, Emilio. *Gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, 2008.

Amin, Samir. «De la crítica del racionalismo a la crítica del euroccidentalismo culturalista». En *Discurso sobre el colonialismo. Cuestiones de Antagonismo*, Aimé Cesaire, et al. Madrid: Akal, 2006.

Anderson, John. *Edward Yang*. Urbana: University of Illinois Press, 2005.

Antich, Xavier. «Ver para mirar. De la imagen-control a la imagen-deseo». En *Cuerpo y mirada: huellas del siglo XX*. Editado por Aurora Fernández Polanco, 89-105. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.

Arnolfini Gallery. *This Storm is What We Call Progress*. Introducción de Caroline Collier. Bristol: Arnolfini, 2005.

Artist Magazine. “一切正在繼續中” [Todo el proceso de *On going*]. Texto redactado por un periodista anónimo de la revista. *Artist Magazine* 藝術家, nº 379 (diciembre 2006): 175.

Baas, Jacquelyn et al. *Gwangju Biennale 2006: Fever Variations*. [en inglés y coreano] 2 vols. Gwangju: Gwangju Biennale Foundation, 2006.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1989.

Bataille, Georges. *L'expérience intérieure*. París: Gallimard, 2006.

_____. *Histoire de l'oeil*. Georges Bataille. París: Gallimard, 1979.

_____. *Les Larmes d'Eros*. París: Jean-Jacques Pauvert Éditeur, 1961.

_____. *Les Larmes d'Eros*. París: Éditions 10/18, 2006.

Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós, 2005.

_____. *El espejo de la producción*. Barcelona: Gedisa, 1980.

_____. *La ilusión del fin o la huelga de los acontecimientos*. Barcelona: Anagrama, 1993.

_____. *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama, 1994.

_____. *Pantalla total*. Barcelona: Anagrama, 2000.

_____. *La société de consommation*. París: Gallimard, 2008.

Bauman, Zygmunt et al. *Fresh Cream*. Nueva York: Phaidon Press, 2000.

Beccaria, Marcella. *Yang Fudong*. Milán: Skira, 2006.

Bedford, Olwen, y Kwang-Kuo, Hwang. *Taiwanese Identity and Democracy: The Social Psychology of Taiwan's 2004 Elections*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2006.

Bergala, Alain, y Balló, Jordi, coms. *Erice-Kiarostami: Correspondencias*.

Barcelona: Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona e Instituto de Ediciones de la Diputación de Barcelona, 2006.

Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000.

_____, y Mohr, Jean. *Otra manera de contar*. Murcia: Mestizo, 1997.

Berry, Chris, y Farquhar, Mary. *China on Screen: Cinema and Nation*. Nueva York: Columbia University Press, 2006.

Berry, Chris, ed. *Chinese Films in Focus: 25 New Takes*. Londres: British Film Institute, 2003.

_____, y Lu, Fei, eds. *Island on the Edge: Taiwan New Cinema and After*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005.

Berry, Michael. *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*. Nueva York: Columbia University Press, 2005.

Berthelot, Philippe. «Les suppliques en Chine». *Je sais tout, encyclopédie mondiale illustrée* (15 de octubre 1905): 289-296.

Bhabha, Homi. K. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.

Biagini, Hugo. E. *Entre la identidad y la globalización*. Buenos Aires: Leviatán, 2000.

Bordwell, David, Staiger, Janet, y Thompson, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. Londres: Routledge, 1985.

Borges, Jorge Luis y Bioy Casares, Adolfo. *Museo. Textos inéditos*. Buenos Aires: Emecé, 2002.

Borgoños Martínez, María Dolores. *Cómo redactar referencias bibliográficas en un trabajo de investigación*. Madrid: Anabad, 2007.

Borysevicz, Mathieu. “Dong Wensheng: Archaeologies of Corporeality.” *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art* 8, n° 4 (julio-agosto 2009): 67-73.

Bourgon, Jérôme 鞏濤. “中國處決刑罰可視化與歐洲「酷刑」之異同．一個策展人的預想觀看.” [Diferencias y similitudes entre la representación visual de la pena de muerte en China y la tortura en Europa. Las consideraciones de un comisario]. *Art Today* 典藏今藝術 (junio 2003): 182- 193.

Boullant, François. *Michel Foucault y las prisiones*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004.

Bovier, Lionel, y Perret, Mai-Thu, eds. *Hétérotopies, Heterotopias*. Genova: JRP Editions, 2000.

Boyarsky, Nicholas, y Lang, Peter, eds. *Urban Flashes Asia: New Architecture and Urbanism in Asia* 73, n° 5 (septiembre-octubre 2003).

Browne, Nick et al. *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*. Nueva York: Cambridge University Press, 1994.

Bruno, Giuliana. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*. Londres: Verso, 2002.

_____. *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*. Cambridge, MA: MIT Press, 2007.

Buck, David N. et al. *Asia Now: Architecture in Asia*. Nueva York: Prestel Verlag, 2006.

Calvino, Italo. *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela, 2008.

Carpeaux, Loius. *Pékin qui s'en va*. París: Maloine, 1913.

Carter, David. *East Asian Cinema*. Harpenden, Inglaterra: Kamera Books, 2007.

Casado Paramio, José Manuel. *Pinturas religiosas chinas*. Vol. 1. Valladolid: Museo Oriental de Valladolid, 1988.

Cesaire, Aimé et al. *Discurso sobre el colonialismo. Cuestiones de Antagonismo*. Madrid: Akal, 2006.

Chang Fang-wei 張芳薇 et al. *City Net Asia 2003*. [en inglés y coreano] Seoul: Seoul Museum of Art, 2003.

_____, ed. *Contemporary Taiwanese Art in the Era of Contention*. Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 2004.

_____, ed. *Everything Will Fall into Ruin*. Yao Jui-Chung. Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 2006.

_____, ed. 立异一九0年代臺灣藝術發展 (*The Multiform Nineties: Taiwan's Art Branches Out*.) Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 2005.

Chang Tsong-zung. "A Strange Heaven." *Orientations: The Magazine for the Collectors and Connoisseurs of Asian Art* (octubre 2003): 68-71.

_____. "A Strange Heaven: Contemporary Chinese Photography." *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art* 2, n° 4 (diciembre 2003): 59-67.

Chastel, Robert. «Imágenes y fantasmas». En *El arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Editado por Pierre Bourdieu. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

Chen Chieh-jen 陳介人 [陳界仁]. "林巨的圖畫" [La pintura de Lin Ju]. *Hsiung Shih Art Monthly* 雄獅美術, enero 1989: 139.

____ 陳界仁. "關於林巨與他的畫" (The Sighted Flesh: About Lin Ju and his

Painting.) En *The Sighted Flesh: Lin Ju*. [en inglés y chino] Editado por Odile Chen. Taipei: Lin & Keng Gallery, 1997.

_____, y Sanz Giménez, Susana. *Chen Chieh-jen. Tribunal militar y prisión. (Chen Chieh-jen: Military Court and Prison.)* [en inglés y castellano] Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008.

Chen Hong-xing 陳宏星. “失語后的系譜重建—陳界仁藝術語匯的歷史追尋” [La reconstrucción de las series fotográficas tras la pérdida del habla. La búsqueda histórica del vocabulario artístico de Chen Chieh-jen]. *Artco* 典藏今藝術, nº 103 (abril 2001): 76-78.

Chen Taisong 陳泰松. “頓挫藝術在臺灣” (Art of Frustration in Taiwan.) *Artco* 典藏今藝術, nº 174 (marzo 2007): 134-137.

_____. “邊境詩學的政治性在臺灣” (The Poetics of Periphery-Politicizing Taiwan-ness.) *Modern Art* 現代美術, nº 132 (junio 2007): 8-13.

_____, y Lin Hongjohn 林宏璋. 非域之境 (*Atopia*.) Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 2007.

Chen Ya-wen 陳雅雯. “「華人當代藝術論壇成形的可能」座談會” [Foro sobre las posibilidades de desarrollo del arte contemporáneo chino]. *Art Today* 典藏今藝術 8, nº 119 (agosto 2002): 124- 137.

Cheng, Anne. *Histoire de la pensée chinoise*. París: Éditions de Seuil, 1997.

Cheng Hwei-hua [Amy] 鄭慧華. “從攝魂到招之間從「魂魄暴亂」「十二因緣」到「凌遲考」” [De las obras fotográficas *Revolución en el alma y el cuerpo y Doce karmas bajo la ciudad* hasta *Lingchi*]. *Modern Art* 現代美術, nº 106 (febrero 2003): 44-51.

_____. “看不見的城市” [La ciudad invisible]. *Art Today* 典藏今藝術 3, nº 126 (marzo 2003): 94-96.

_____. “On *Lingchi: Echoes of a Historical Photograph*.” *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art* 2, nº 1 (marzo 2003): 77-81.

_____. “被攝影者的歷史與陳界仁對談：『凌遲考：一張歷史照片的回音』.” [La historia de lo fotografiado y conversación con Chen Chieh-jen sobre *Lingchi: Ecos de una fotografía histórica*]. *Art Today* 典藏今藝術 (junio 2003): 196- 200.

_____. “充滿想象, 并且頑強的存在—與陳界仁對談”(Existing with Imagination and Persistence: A Dialogue with Chen Chieh-jen.) *Modern Art* 現代美術, nº 112 (febrero

2004): 22-33.

____. “時代的夢境：陳界仁的影像創作” [El sueño del tiempo: la obra visual de Chen Chieh-jen]. *Artco* 典藏今藝術, n° 137 (febrero 2004): 68-70.

____. 穿越廢墟與文明 (*Ruins and Civilization*.) Taipei: Eslite Vision, 2004.

____. “時間的故事．陳界仁的《八德》” [Una historia de tiempo: la obra *Bade Area* de Chen Chieh-jen]. *Artco* 典藏今藝術, n° 159 (Diciembre 2005): 159-161.

____ et al. 疆界 (*Boundaries: Altered States*.) Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 2006.

____. 旗艦巡航－臺灣當代藝術選粹 (*Artist Navigators: Selected Writings on Contemporary Taiwanese Artists*.) Editado por Chen Shu-ling 陳淑鈴. Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 2007.

____. “陳界仁：自我賦權的書寫行動” (The Writing of Self-empowerment). *Contemporary Art & Investment* 當代藝術&投資, n° 32 (agosto 2009): 28-43.

____. “再談陳界仁影片中的精神生產與行動意義” [Revisiting the Production of Spirit and the Significance of Actions in Chen Chieh-jen's Films.] 12 位華人藝術家 [Twelve Chinese Artists]. Beijing: Iberia Center for Contemporary Art, 2010, 25-31.

____. «Producir acciones y archivos de acontecimientos que no pueden ser archivados. Diálogo con Chen Chieh-jen sobre *Las Fronteras Imperiales I*». *Art in China*, n° 1 (enero 2011): 56-59.

Cheng Hui-mei 鄭惠美. “凝視災難．陳界仁「魂魄暴亂」，張干琦「煉」” [Mirar fijamente al sufrimiento: *Revolución en el cuerpo y el alma* de Chen Chieh-jen y Fundirse de Zhang Gan-qi]. *Artists Magazine* 藝術家, n° 373 (junio 2006): 386-387.

Cheng Lu-lin 鄭陸霖. “Chen Chieh-jen's World of Images.” En 疆界 (*Boundaries: Altered States*.) Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 2006.

Ching, Leo. “Savage Construction and Civility Making: The Musha Incident and Aboriginal Representations in Colonial Taiwan.” *Positions: East Asia Cultures Critique* 8, n° 3 (invierno 2000): 795-818.

Chiu, Melissa, y Miwako Tezuka. *Yang Fudong: Seven Intellectuals in a Bamboo Forest*. Nueva York: Asia Society, 2009.

Chow, Peter C. Y., ed. *Taiwan in the Global Economy: From an Agrarian Economy to an Exporter in High-Tech Products*. Westport: Praeger, 2002,

Chow, Rey. *Sentimental Fabulations: Contemporary Chinese Films; Attachment in The Age of Global Visibility*. Nueva York: Columbia University Press, 2007.

Chu Tingyi. "Contemporary Taiwanese Art and its Vigorous Multimedia." *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*. 2008 *Chinese Contemporary Art Guide* (junio 2008): S15-S16.

Chun, Allen. «Del nacionalismo a la nacionalización: imaginación cultural y la formación del Estado en el Taiwan de la posguerra». *Nacionalismo chino*. Editado por Jonathan Uger. Barcelona: Bellaterra, 1999.

Ciecko, Anne Tereska, ed. *Contemporary Asian Cinema: Popular Culture in a Global Frame*. Nueva York: Berg, 2006.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela, 1997.

Clark, John, ed. *Chinese Art at the End of the Millenium*. Beijing: New Art Media, 2000.

_____. *Modern Asian Art*. Sydney: University of Hawai Press, 1998.

_____, ed. *Modernity in Asian Art*. Australia: Wild Peony, 1993.

_____, John. "Painting in Taiwan after 1945: A Political and Economic Background." *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art* 2, n° 1 (marzo 2003): 62-75.

Clarke, David. *Hong Kong Art: Culture and Decolonization*. Durham, Estados Unidos: Duke University Press, 2002.

Corral, María de, y Martínez, Rosa, dirs. *51ª Esposizione internazionale d'arte: La Biennale di Venezia*. 3 vols. Venecia: Marsilio, 2005.

Couchot, Edmond. *La technologie dans l'art: De la photographie à la réalité virtuelle*. Nîmes: Editions Jacqueline Chambon, 1998.

Cunillera, María. «Negarse a mirar: lo abyecto». En *Cuerpo y mirada: huellas del siglo XX*. Editado por Aurora Fernández Polanco, 123-143. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.

Davila, Thierry. «L'image ouverte : George Didi-Huberman interview». *Art Press*, n° 334 (mayo 2007): 62-63.

Delage, Fernando. «China y la democracia en Taiwan». *Política Exterior*, n° 75 (2000): 114-123.

_____. «De Hong Kong a Taiwán: la reunificación de China». *Papeles de Cuestiones Internacionales*, n° 63 (1998): 75-82.

Deleuze, Gilles, y Guattari, Félix. *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*. París: Les Éditions de Minuit, 1980.

Deleuze, Gilles. Deseo y placer. Edición preparada por Silvia N. Barei. Argentina: Alción, 2004.

_____. *Diferencia y repetición*. Madrid: Júcar Universidad, 1988.

_____. *L'image-mouvement: Cinéma I*. París: Les Éditions de Minuit, 1983.

_____. *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1987.

_____. *La imagen tiempo: Cine II*. Barcelona: Paidós, 1987.

_____. *Pourparlers*. París: Les Éditions de Minuit, 1990.

Derrida, Jacques. *Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta, 1995.

_____. *Mal de archivo: Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.

Desser, David, y Ehrlich, Linda C., eds. *Cinematic Landscape: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*. Austin: University of Texas Press, 1994.

Dictionnaires Le Robert Editorial. *Le Robert Micro: Dictionnaire de la langue française*. Redacción dirigida por Alain Rey. París: Le Robert, 2006.

Dimitrijevic, Branislav et al. *2006 Biennale of Sydney: Zones of Contact*. Sydney: The Biennale of Sydney, 2006.

Dissanayake, Wimal, ed. *Narratives of Agency: Self-Making in China, India, and Japan*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

Domela, Paul, ed. *2006 Liverpool Biennial*. Liverpool: Liverpool Biennial of Contemporary Art, 2006.

Doods, George, y Tavernor, Robert, eds. *Body and Building: Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.

Dumas, Georges. *Nouveau Traité de Psychologie*. 5 vols. París: Editions Alcan, 1930-36.

Eco, Umberto, ed. *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen, 2007.

Edmonds, Richard Louis, y Goldstein, Steven M. *Taiwan in the Twentieth Century: A Retrospective View*. Nueva York: Cambridge University Press, 2001.

Eleftheriotis, Dimitris, y Needham, Gary. *Asian Cinemas: A Reader & Guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

Erickson, Britta. *On the Edge: Chinese Contemporary Artists Encounter the West*. Stanford: Irish & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts/ Stanford University, 2005.
_____. *China Onward: The Estella Collection; Chinese Contemporary Art, 1996-2006*. Louisiana: MOMA, 2007.

Esteban Rodríguez, Mario. «Generaciones políticas, preferencias partidistas e identidad nacional en Taiwán, 1986-1996». *Revista Española de Ciencia Política*, nº 8 (2003): 103-128.
_____. *China después de Tian'anmen: Nacionalismo y cambio político*. Barcelona: Bellaterra, 2007.

Fan Di'an, Knapstein, Gabriele, y Köppel-Yang, Martina. *Living on Time*. [en alemán y chino] Berlín: National Galerie im Hamburger Bahnhof/ Museum für Gegenwart, 2001.

Fei Dawei. *The Monk and the Demon*. Lyon: Musée d'Art Contemporain de Lyon, 2004.

Fernandes, Edésio y Varley, Ann, eds. *Illegal Cities: Law and Urban Change in Developing Countries*. Londres: Zed Books, 1998.

Fernández Polanco, Aurora, ed. *Cuerpo y mirada: huellas del siglo XX*. Madrid:

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.

Fondazione La Biennale di Venezia. *53 Esposizione Internazionale d'Arte: Making Worlds; Short Guide*. Venecia: Marsilio Editori, 2009.

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI, 1999.

_____. *Dits et écrits, 1954-88*. 4 Tomos. París: Gallimard, 1994.

_____. *Historia de la locura en la época clásica*. Vol. 1. México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1967.

_____. «Nietzsche, la genealogía, la historia». En *El discurso del poder*. Presentación y selección de Oscar Terán. México: Folios Ediciones, 1983.

_____. *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-textos, 1988.

_____. «Verdad y poder». En *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*.

Selección e introducción de Miguel Morey. Madrid: Alianza Materiales, 2008.

_____. *La vida de los hombres infames: ensayos sobre desviación y dominación*. La Plata, Argentina: Altamira, 1996.

_____. *Vigilar y castigar*. Argentina: Siglo XXI, 2002. Originalmente publicado como *Surveiller et punir: Naissance de la prison* (París: Gallimard, 2006).

Frazier, David: “Hyper Reality: Contemporary Images from the Museum Collection.” *Art AsiaPacific*, n° 50 (otoño 2006): 118-119.

Frechès, José et al. *Createurs du nouveau monde: Artistes chinois d'aujourd'hui*. Le Petit Camarguais, Gallargues-Le Montueux: Au diable Vauvert, 2005.

Freud, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. París: Gallimard, 1985.

Frodon, Jean-Michel. *Hou Hsiao-hsien*. Lonrai, Francia: Édition Cahiers du cinéma, 1999.

Fumio Nanjo 南條史生 et al. 出神入畫：華人攝影新視界 (*Spellbound Aura: The New Vision of Chinese Photography*.) Taipei: Contemporary Art Foundation, 2004.

Galinowski, Maria. *Art and Politics in China, 1949-1984*. Hong Kong: Chinese University Press, 1998.

Gao Minglu, ed. *Inside Out: New Chinese Art*. San Francisco: San Francisco Museum

of Art, 1999.

Gao Zi-jin 高子衿. “欲望和想象孽鏡：陳界仁” [El deseo y la imagen del espejo del mal: Chen Chieh-jen]. *Main Trend* 大趨勢, n° 1 (julio 2001): 70.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Gijalbo, 1990.

_____. *Diferentes, desiguales y desconectados: mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa, 2004.

García-Noblejas Sánchez-Cendal, Gabriel, y Yao Ning eds. *Libro de los montes y de los mares: cosmografía y mitología de la China Antigua*. Madrid: Miraguano, 2000.

Gimpel, Denise. *Lost voices of Modernity: A Chinese Popular Fiction Magazine in Context*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2001.

Gold, Thomas B. “Go with Your Feelings: Hong Kong and Taiwan Popular Culture in Greater China.” *China Quarterly*, n° 136 (1993): 907-925.

Gong Jow-jiun 龔卓軍, Wang Pin-hua 王品驊, Huang Hai-ming 黃海鳴 et al. 空場 II 當代藝術與當代哲學的對話 (*Empty Fields II: A Dialogue between Contemporary art and contemporary philosophy*.) Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 2006.

González, Chema. *Geopoéticas: el video como documento del lugar*. Granada: Centro José Guerrero, 2007.

González Puy, Inma. *Des del País del Centre. Xina: 15 anys d'avantguardes artistiques*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1995.

Grande, Paloma, ed. *Diccionario de sinónimos y antónimos*. Madrid: Espasa Calpe, 2007.

Grima, Joshep. “Asia Now: A Polaroid of a Changing Continent.” En *Instant Asia: Fast Forward through the Architecture of a Changing Continent*. Milán: Skira, 2008.

Grosenick, Uta, y Schübbe, Casper H., eds. *China Art Book: The 80 Most Renowed Chinese Artists*. Colonia: Dumont, 2007.

Guan Xiu-hui 關秀惠. 越社會體制的身體意象：候俊明的《搜神記》與陳界仁的《魂魄暴亂》研究 (The Bodily Images of Transgressing the Social System: Hou Jun-Ming's "Sou Shen Ji" and Chen Jie-Ren's "Hun Po Bao Luan.") Tesis de Master, Universidad Nacional Chenggong 立成功大學, 2004.

Guattari, Félix. *Cartografías del deseo*. Buenos Aires: La Marca, 1995.

Gulik, Robert Hans Van. *La vida sexual en la antigua China*. Madrid: Siruela. 2005.

Guo Hong-chen 郭宏陳. “以恍惚，沉默與許多的自我，煮一鍋肉湯” [Sobre el trance, el silencio y los múltiples yoes]. *1988 New Idea Monthly* 新觀念, n° 124 (Febrero 1999): 78-80.

Guo Liang-ting 郭亮廷. “論陳界仁「魂魄暴亂」” [Sobre Revolución en el cuerpo y el alma de Chen Chieh-jen]. *Art Today* 典藏今藝術 6, n° 125 (febrero 2003): 112-115.

Haigo Shen & Partners. *The Haigo Shen & Partners: Selected and Current Works*. Victoria: The Images Publishing Group, 2002.

Hampton, Howard. “Rainmaker: The Films of Tsai Ming-liang.” *Artforum* (verano 2001): 160-64.

Hardt, Michael, y Negri, Antonio. *Imperio*. Barcelona: Paidós, 2002.

Harris, Sheldon H. *Factories of Death: Japanese Biological Warfare, 1932-1945; and the American Cover-Up*. Nueva York: Routledge, 2002.

He Ma-lan 喝瑪蘭. “錢多—展場多—策展人多—藝術家多的- 2000年韓國光州雙年” [Mucho dinero, galerías de arte, comisarios y artistas: la Bienal coreana de Kwangju del año 2000]. *CANS (Chinese Art News)* 藝術新聞, n° 32 (mayo 2000): 78-80.

Heartney, Eleonor. “Report from Taiwan: Mixed Messages from Taipei.” *Art in America* 82, n° 2 (febrero 1994): 42-47.

_____. “Import-Export: The Body East.” *Art in America* (abril 2002): 44-50.

_____. “Report from Taiwan: The Costs of Desire.” *Art in America* (diciembre 1998):

38-42.

Hiroyuki Yanai 矢内裕幸. "On the Self-Referentiality of Desire: The Eclipse of Modern Capitalism and Romantic Love Ideology." En 欲望場域 (1998 Taipei Biennial: Site of Desire.) Editado por Chang Fang-wei 張芳薇. Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 1998.

Hoberman, James. *Vulgar Modernism: Writing on Movies and other Media*. Philadelphia: Temple University Press, 1991.

Hollein, Max. 3'. Colonia: Dumont, 2004.

Hou Hanru. *Nunca salgo sin mi cámara: Video en China*. Madrid: Fundación ICO, 2006.

_____, y Obrist, Hans-Ulrich, eds. *Cities on the Move*. Ostfildren-Ruit, Alemania: Verlag Gerg Hatje, 1997.

Hsiao, Michael H. H, y Liu, Hwajen. "Land-Housing Problems and the Limits of the Non-Homeowners Movement in Taiwan." *Chinese Sociology and Anthropology* 29, n° 4 (1997): 42-65.

Hsiao, Michael H. H. "The Taiwanese Experience." *Development and Democracy*, n° 2 (1992): 17-32.

Hsieh Tung-shan 謝東山, ed. 臺灣當代藝術 (Contemporary Art in Taiwan, 1980-2000.) Taipei: Yishujia chubanshe, 2000.

Hsu Long-hsuen, y Chang Ming-kai. *History of the Sino-Japanese War, 1937-1945*. Taipei: Chung wu Publishing, 1971.

Hsu, Manray 徐文瑞, y McIntyre, Sophie. 面對面：臺灣當代藝術 (Face to Face: Contemporary Art from Taiwan.) Queensland: Gold Coast City Art Gallery, 1999.

Hsu Wen-rwei. "Subject of Desire: The 1998 Taipei Bienal". Reseña de la exposición Site of Desire, Bienal de Taipei, Taipei Fine Arts Museum, Taipei, 13 junio-6 septiembre 1998. *Art Asia Pacific* 22 (1998): 25-27.

Hsueh Pao-Shia 薛保瑕. *X 世代 (Generation X.)* [en francés y chino] Taipei: Taipei Fine Arts Museum / isthme éditions, 2007.

Hu Fang, y Manonelles Moner, Laia. *Art xinès contemporani de la col·lecció Sigg.* Barcelona: Fundació Joan Miró, 2008.

Hu, Sean 胡朝聖. “在欲望衝撞交界點上的苦澀呼愁與虛妄夢想. 看第「十屆伊斯坦堡雙年展」”(Bitterness, Huzun and Illusion on the Boundary of Conflicting Desires.) *Modern Art* 現代美術, n° 134 (octubre 2007): 16.

_____, y Art Taipei Executive Committee, coms. *Wandering.* Taipei: Council for Cultural Affairs, 2008.

Hu-Sterk, Florence. *La beauté autrement: Introduction à l'esthétique chinoise.* París: You feng, 2004.

Hu Yong-fen 胡永芬. “理性地恍惚, 詩意地殘酷. 看陳界仁如何「看」” [La inconsciencia razonable y la crueldad poética. Una mirada sobre cómo mira Chen Chieh-jen]. *Modern Art* 現代美術, n°104 (octubre 2002): 50-55.

Hu Yung-fen [Hu Yong-fen]. 后解嚴與后八九: 兩岸當代美術對照 (*Post-Martial Law vs Post-'89: The Contemporary Art in Taiwan and China.*) Taichung: National Taiwan Museum of Fine Arts, 2007.

Huang Bao-ping 黃寶萍. “一個local的藝術家. 陳界仁的十年經驗” [Un artista local: los diez años de experiencia de Chen Chieh-jen]. *Artist Magazine* 藝術家, n° 361 (junio 2005): 286-288.

_____. “人、肉體、欲望及其它 — 着林銀「視肉」個展” [El individuo, el cuerpo y el deseo: la exposición *The Sighted Flesh* de Lin Ju]. *Artist Magazine* 藝術家 (febrero 1996): 236-237.

Huang Chao-hu, ed. *Artists in Taiwan: A New Era.* Taichung: Art Show Publishing House, 1999.

Huang Chun-chieh, ed. *Culture Change in Postwar Taiwan.* Boulder, Estados Unidos: Westview Press, 1996.

Huang Hai-ming 黃海鳴, y Lu Ching-fu 吳清夫. 第四十七屆威尼斯雙年展 — 臺灣 臺灣: 面目全非 (*La Biennale di Venezia: 47th Esposizione Internazionale d'Arte; Taiwan Taiwan: Facing Faces.*) Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 1997.

_____, y Shih Jui-jen 石瑞仁. 第四十八屆威尼斯雙年展：全然開放 — 意亂情迷：臺灣藝術三綫路 (*La Biennale di Venezia: 48th Esposizione Internazionale d'Arte; Close to Open: Taiwanese Artists Exposed.*) Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 1999.

_____. “The Shaping of the Contemporary Taiwanese Art World: A Review of Contemporary Taiwanese Art Events from the 1980s to the Present.” *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art* 2, n° 1 (marzo 2003): 47-58.

Huang Jian-hong 黃建宏. “斷裂，以視綫結構作為策略的影像．自陳界仁的作品漫[患] 而出的影像經驗” [Colapso, tomando las imágenes de la estrategia de composición visual. Imágenes a partir de la experiencia del trabajo de Chen Chieh-jen]. *Fa: Film Appreciation Journal* 電影欣賞, n° 129 (octubre-diciembre 2006): 43-49.

_____. “斷裂的歷史，邊緣的憂郁與基進．訪陳界仁” [La historia del colapso: la frontera de la melancolía y el progreso]. *Fa: Film Appreciation Journal* 電影欣賞, n° 129 (octubre-diciembre 2006): 50-58.

_____. “從陳界仁錄像展看影像的問題化『這個判定沒有申訴官道』 — AIT-(1979-).” [La problemática de la imagen de video en Chen Chieh-jen. «Esta decisión no tiene apelación oficial. AIT-(1979-) »]. *ACT* 藝術觀點, n° 41 (enero 2010): 132-138.

Huang Qian-fan 黃茜芳. “拍攝仍在進行中．陳界仁「路徑圖」 個展.” [Aún en el proceso de tomar una imagen: el “método visual” de Chen Chieh-jen]. *Artco* 典藏藝術, n° 170 (noviembre 2006): 266.

_____. “點燃生命的微光．陳界仁的藝術創作路” [La luz de la vida: el camino de la producción artística de Chen Chieh-jen]. *Art of Collection* 典藏今藝術, n° 86 (noviembre 1999): 150-154.

Huang Tsai-lang 黃才郎. 開新八年代臺灣美術發展 (*The Transitional Eighties: Taiwan's Art Breaks New Ground.*) Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 2004.

Huang Yu-juan 黃宇娟. “憂傷天理不明，哀憐百姓疾苦．陳界仁「凌遲考：一張歷史照片的回音」” [Profundas heridas desconocidas y compasión por el sufrimiento de la gente corriente: la obra *Lingchi: ecos de una fotografía histórica* de Chen Chieh-jen]. *Main Trend* 大趨勢, n° 8 (abril 2003): 23-25.

Hui Ya-lan 會雅蘭. “魂魄暴亂1900- 1999-陳界仁計算機繪畫個展” [*Revolución en*

el cuerpo y el alma 1900-1999: la exposición de las pinturas hechas por ordenador de Chen Chieh-jen]. *Pots*, nº 77 (septiembre 1997): 19.

Iturrioz, Susana. *Zhu yi! Fotografía actual en China*. Vitoria: Lunweg/ARTIUM, 2007.

Jameson, Fredric. «Recartografiando Taipei». En *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona: Paidós, 1992.

_____. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós Studio, 1995.

Kendzulak, Susan. “Aperto Taiwan.” *Flash Art* 39, nº 248 (mayo-junio 2006): 82-84.

_____. “News: Do you Believe in Reality?” *Flash Art* 38, nº 240 (enero-febrero 2005): 50.

Kerr, Merrily. “*Translated Acts: Asian Performance Art*.” Reseña de la exposición *Translated Acts*, Haus der Kulturen Welt, Berlín, 8 marzo-6 mayo 2001; Queens Museum of Art, Nueva York, 23 octubre 2001-17 febrero 2002. *Art Asia Pacific* 85 (2002): 22-23.

Kim Yu Yeon. *Translated Acts: Performance and Body Art from East Asia, 1990-2001*. Berlín: Haus der Kulturen der Welt, 2001.

Klein, Naomi. *No Logo: el poder de las marcas*. Barcelona: Paidós, 2005.

Kuo, Jason C. *Art and Cultural Politics in Post-war Taiwan*. Seattle: University of Washington Press, 2000.

Lai Ying-ying 賴瑛瑛, y Wang, Chia-chi Jason, coms. 歡樂迷宮 (*Labyrinth of Pleasure*.) Taipei: MOCA, 2001.

_____. 臺灣前衛. 六0年代復合藝術 (*Taiwanese Avant-garde: Complex Art in the 1960s*.) Taipei: Yuanliu chuban gongsi, 2003.

Le Gouriérec, Frédéric. “Art Contemporain : Le cas chinois; Le jugement d’Art au XXème siècle”. Tesis Doctoral, Paris IV-Sorbonne, 2000.

- Lee Weijing 利瓦伊菁. “陳界仁”(Chen Chieh-jen.) *Modern Art* 現代美術, n° 116 (octubre 2004): 18-19.
- _____. “流離爲永恒—陳界仁與他的廢墟” [Vagabundeando más allá de la eternidad: Chen Chieh-jen y sus ruinas]. *Artist Magazine* 藝術家, n° 366 (noviembre 2005): 326-331.
- Lee Yu-lin 李玉玲, ed. 雙年展：臺灣藝術主體性 (1996. *Taipei Biennial: The Quest for Identity*.) 2 vols. Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 1996.
- _____. “意亂情迷到趨近開放．一俱記「威尼斯雙年展」臺灣館參展之過去與現況” [Repaso a la presencia pasada y presente de Taiwán en la Bienal de Venecia]. *Art Bimonthly* 現代美術, n° 84 (1999): 7-16.
- Lefebvre, Henri. *La production de l'espace*. París: Éditions anthropos, 1974.
- _____. *Hacia el cibernantropo: Una crítica de la tecnocracia*. Barcelona: Gedisa, 1980.
- _____. *La presencia y la ausencia: contribución a la teoría de las representaciones*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Levin, Thomas Y., Frohe, Ursula, y Weibel, Peter. eds. *Control, Surveillance, and Everyday: Rethorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*. Cambrigde, MA: MIT Press, 2002.
- Li Cheuk To. «Le Printemps d'une petite ville, un film qui renouvelle la tradition chinoise». En *Le cinéma Chinois*, editado Marie-Claire Quniquemelle y Jean-Loup Passek, 73-76. París: Centre Georges Pompidou, 1985.
- Li Chu-tsing, Yu Kwang-chung, y Lawton, Thomas. *Five Chinese Painters: Fifth Moon Exhibition*. Taipei: National Museum of History, 1970.
- Li Feng-ming 李鳳鳴. “全球化下的藝術對話．陳界仁，陳慧嶠，彭弘智共赴伊斯坦堡” [Diálogo del arte bajo la globalización: Chen Chieh-jen, Chen Hui-jiao y Peng Hong-zhi coindicen en Estambul]. *Artists Magazine* 藝術家, n° 389 (octubre 2007): 240-241.
- Li Shi-chi et al. *Archivo Taiwanés: La orientación y el diálogo de las artes modernas en Taiwán. (Taiwanese File: The Orientation and Dialogue of Modern Arts in Taiwan.)* Zaragoza: Arpirelieve, 1999.

Liao Ping-hui, y Wang, David Der-wei, eds. *Taiwan Under Japanese Colonial Rule, 1895-1945*. Nueva York: Columbia University Press, 2006.

Liao Ren-yi, Chen Ying-de et al. *Waves Striking: One Hundred Years of Taiwanese Arts*. Editado por Taipei National University of the Arts. Taipei: Artist Publisher House, 2000.

Lin Chi-ming. *Asiatica II: Chen Chieh-jen*. París: Galerie Nationale du Jeu de Paume, 2001.

___林志明. “陳界仁：記憶／歷史／系譜” [Chen Chieh-jen: memoria, historia, genealogía]. *CANS Chinese Art News* 藝術新聞42 (abril 2001): 66-71.

___ . “影片藝術與歷史極限． 陳界仁的影片作品” [La imagen artística en los límites de la historia: las películas de Chen Chieh-jen]. *Fa: Film Appreciation Journal* 電影欣賞, n° 129 (octubre-diciembre 2006): 29-32.

___ . «La photographie à la frontière de l’art: version taiwanaise». En *Frontières de l’art: Frontières de l’esthétique*. Bajo la dirección de Yolaine Escande y Johanna Liu. París: You feng, 2008.

___ . “最個人的也就是最政治的． 回顧自身的生命經驗才找到的創作路徑.” [Lo más individual es también lo más político. La revisión de la experiencia vital para encontrar el camino de la creación artística]. *ACT藝術觀點*, n° 41 (enero 2010): 150-154.

Lin, Eric. «Flores en la nieve: la lucha de la República de China por el reconocimiento diplomático». *Sinorama* 24 (julio 1999): 30-35.

Lin Hong-john林宏璋. “Acting Out From Atopia: The Taiwan Pavilion at the 52nd Venice Biennale.” *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art* 6, n° 2 (junio 2007): 14-17.

Lin Min, y Galinowski, Maria. *The Search for Modernity: Chinese Intellectuals and Cultural Discourse in the Post-Mao Era*. Londres: Macmillan Press, 1999.

Lin Po-Shin. “The Discursive Formation of Contemporary Art Curation in the Late 1990s with a Discussion of the Continual Evolution of the Subject Position of Taiwan Art.” *Yishu: Journal of Chinese Contemporary Art* 2, n° 1 (Marzo 2003): 27-46.

Lin, Tim, and Keng, Tina. *Living Clay 5*. Taipei: Lin & Keng Gallery, 1999.

Lin Ting-yi 林庭毅. “臺灣都市違章建築處理模式之研究—以臺北市為例—.” (The Study of Handling Model of Squatter in Cities around Taiwan-Taipei as an Example.) Tesis de Master, Universidad Nacional de Ciencia y Tecnología de Taiwán 國立臺灣科技大學, 2006.

Lin Wen-chi 林文淇. “「醜味」與侯孝賢電影詩” (The Subtle Complexity of Hou Hsiao-hsien.) *FaAs: Film Appreciation Academic Section* 電影欣賞學刊, n° 130 (enero-marzo 2007): 104-17.

Liu An-qi 劉安琪. “梅丁衍, 陳界仁訪談錄. 第五屆昂雙年展臺灣參展藝術家” [Entrevista a Mei Dean y Chen Chieh-jen: Artistas taiwaneses en la 5ª Bienal de Lyon]. *Artist Magazine* 藝術家, n° 303 (agosto 2000): 320-323.

Liu Chi-hui [Joyce] 劉紀蕙. “The Gaze of Revolt: Historic Iconography Perverted.” En *Cultural Dilemmas during Transitions: East Central Europe versus Taiwan*. Editado por Chou Ying-hsiung, Kao Tien-en, Lee Yu-cheng, Liao Hsien-hao, Lin Cheng-hung, Liu, Chi-hui Joyce, Shan Te-hsing. Varsovia: LIT, 2000.
_____. “藝術—政治—主體: 誰的聲音? 論后解嚴與后八九兩岸當代美術的政治發言” (Art-Politics-Subjectivity: Whose Voice? Comments on the Cross-Strait Political Statements on Contemporary Art in Post-Martial and Post’ 89.) *Contemporary Art in Taiwan* 臺灣美術, n° 70 (octubre 2007): 4- 21.

Liu Yung-hao 劉永皓. “流變中的現實與藝術的表象及面向” (Shifting Reality and Art’s Form and Appearance.) *Modern Art* 現代美術, n° 117 (diciembre 2004): 6-21.
_____. “某種不確定的幸福. 訪蔡明亮” [Un tipo de felicidad incierta: entrevista a Tsai Ming-liang]. *Fa: Film Appreciation Journal* 電影欣賞, n° 130 (enero-marzo 2007): 54-63.
_____, y Wang Chia-chi [Jason] 王嘉驥. 仙那度變奏曲 (*Variation Xanadu*.) Taipei: Museum of Contemporary Art, 2005.

Lu, Victoria 陸蓉之 et al. *New Art, New Tribes: Taiwan Art in the Nineties*. Taipei: Hanart Taipei, 1993.

_____, com. 復數元的視野: 臺灣當代美術 1988-1999 (*Visions of Pluralism: Contemporary Art in Taiwan, 1988-1999*.) Kaoshiung: Mountain Art Culture and Education Foundation, 1999.

_____. “Introspection and Self-Identity in 1990s Taiwanese Contemporary Art.” En *The Multiform Nineties: Taiwan’s Art Branches Out*. Editado por Alice Lin B. H. y Lei Yi-ting, 8-10. Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 2005.

Lum, Ken, ed. “Contemporary Taiwan Art.” Número especial, *Yishu: Journal of Chinese Contemporary Art* 2, n° 1 (marzo 2003).

Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 2006.

Magnan, Nathalie, ed. *La vidéo: entre art et communication*. París: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1997.

Mah, Sergio. “Los ecos de la imagen”. *Matador* 1, n° 10 (2005): 86-87.

Malhotra, Priya. “The Anxiety of Powerlessness.” *Asian Art News* 17, n° 6, (noviembre-diciembre 2007): 83-85.

Mao Ya-fen 毛雅芬. “陳界仁：藝術就是一種行動” [Chen Chieh-jen: el arte es sólo un acto]. *Eslite Reader* 誠品好讀 72 (diciembre 2006): 6-9.

Margat, Claire. “兩者之間的圖像” («L’entre-deux images»). *Art Today* 典藏今藝術 (junio 2003): 194-195.

Martin, Fran. “Vive L’Amour: Eloquent Emptiness.” En *Chinese Films in Focus: 25 New Takes*. Editado por Chris Berry, 175-181. Londres: British Film Institute, 2003.

Martin, Sylvia, y Grosenick, Uta, eds. *Art vidéo*. París: Taschen, 2004.

Martínez de Sousa, José. *Manual de estilo de la lengua española*. Gijón: Trea, 2000.

Mateos, Fernando, Otegui, Miguel, y Arrizabalaga, Ignacio. *Diccionario español de la lengua china*. Preparado por el Instituto Ricci. Madrid: Espasa Calpe, 1999.

Matignon, Jean-Jacques. «Un supplice qui disparaît en Chine: Le Lynchii». *Archives d’anthropologie criminelle, de criminologie, de psychologie normale et pathologique*, n°142 (15 de octubre 1905): 834-841.

_____. *Dix ans au pays du Dragon*. París: Maloine, 1910.

- McIntyre, Sophie. "Made in Taiwan: After the Political Art of the 1980s; What for the 1990s?" *Art AsiaPacific* 3, nº 3 (1996): 82-86.
- _____, y Wang, Chia Chi Jason. "Taipei in Entropy." *Flash Art* 29, nº 187 (marzo-abril 1996)
- _____. "A Space in Time: Reflections on Developments in Contemporary Art in Taiwan." *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art* 7, nº 1 (enero 2008): 104-107.
- Merewether, Charles. "Les films oniriques de Yang Fudong". *Art Press*, nº 290 (mayo 2003): 30-34.
- Michel, Régis. *L'oeil-écran ou la nouvelle image : 100 vidéos pour repenser le monde*. Luxemburgo: Casino Luxembourg-Forum d'art contemporain, 2007.
- Mignolo, Walter. "El giro gnoseológico decolonial: la contribución de Aimé Césaire a la geopolítica y la corpo-política del conocimiento". En *Discurso sobre el colonialismo. Cuestiones de Antagonismo*, Aimé Césaire, et al. Madrid: Akal, 2006.
- Miranda, Luis, ed. *China siglo XXI: desafíos y dilemas de un nuevo cine independiente, 1992-2007*. Sevilla: Junta de Andalucía/Consejería de Cultura, 2007.
- Mirbeau, Octave. *El jardín de los suplicios*. Madrid: Impedimenta, 2010.
- Musée d'art Moderne de Taipei. *Taipei-Paris: Polynôme de Générations*. 2 vols. París: Centre Culturel et d'information de Taipei, 1999.
- National Taiwan Museum of Fine Arts, Executive Yuan y Council for Cultural Affairs. 空場 II 當代藝術與當代哲學的對話 (*Empty Field II: A Dialogue between Contemporary art and contemporary philosophy*.) Taiwan: SunnyDance Creation, 2006.
- Neri, Corrado. "A Time to Live, A Time to Die: A Time to Grow." En Chris Berry, ed. *Chinese Films in Focus: 25 New Takes*. Londres: British Film Institute, 2003.
- Nuridsany, Michel. «Génération Vidéo». En *Alors, la Chine?* París: Éditions du Centre Pompidou, 2003.
- _____. *China Art Now*. París: Flammarion, 2004.

Obrist, Hans-Ulrich. "A Thousand Words: Talks about the Seven Intellectuals." *Artforum International* (septiembre 2003): 183.

_____. *Chang Yung Ho, Wang Jian Wei, Yang Fudong: Camera*. París: Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, 2003.

_____. "Interviews with Chang Yung Ho, Wang Jianwei, and Yang Fudong." *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art* 2, n° 3 (septiembre 2003): 62-70.

Oxford University. *Pocket Oxford Chinese Dictionary: English-Chinese-Chinese-English*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

Pai, Maggie. "Behind the Image Another Reality." *Asian Art News* 8, n° 4 (julio-agosto 1998): 44.

Pan Anyi 潘安儀. "*Contemporary Taiwanese Art in the Era of Contention*." En 正言時代: 臺灣當代視覺文化 (Contemporary Taiwanese Art in the Era of Contention.) Chuan-ying 顏娟英, y Hsiao Chounray 蕭瓊瑞. Editado por Pan Anyi. Taipei: Taipei Fine Arts Museum Publishing, 2004.

Panozzo, Marcelo, ed. *Una sandía es una sandía: Las películas de Tsai Ming-liang*. Gijón: Festival Internacional de Cine de Gijón, 2004.

Parfait, Françoise et al. *Tiempos de vídeo, 1965-2005: colección Nouveaux Médias del Centre Pompidou con la participación de la colección de arte contemporáneo de La Caixa*. Barcelona: Fundación La Caixa, 2005.

_____. *Video: un art contemporain*. París: Regard, 2001

Pena Pérez, Jaime, coord. *Edward Yang*. San Sebastián: Donostia Kultura, 2008.

Phillips, Christopher, y Maggio, Meg. *The Chinese*. Nueva York: Steidl Publisher, 2004.

Pi Li. "Yang Fudong: Dream-like Reality." *Art it* 4, n° 1 (invierno-primavera 2006): 66-67.

Popper, Frank. *Art in the Electronic Age*. Londres: Thames & Hudson, 1997.

Quniquemelle, Marie-Claire, y Passek, Jean-Loup, eds. *Le cinéma Chinois*. París: Centre Georges Pompidou, 1985.

Real Academia Española de la lengua. *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. 2 vols. Madrid: Espasa Calpe, 2001. También disponible en <http://www.rae.es/RAE/Noticias.nsf/Home?ReadForm>

Rees, A. L. *A History of Experimental Film and Video: from the Canonical Avant-garde to Contemporary British Practice*. Londres: British Film Institute/Edmundsbury Press, 1999.

Rehm, Jean-Pierre, Joyard, Olivier, y Rivière, Danièle. *Tsai Ming-Liang*. París: Éditions Dis Voir, 1999.

Reseña no firmada. “*Beyond Reality*.” Reseña de la exposición Beyond Reality, Hanart TZ Gallery, Hong Kong, 16 marzo-3 abril 2004. Asian Art News 14, nº 2 (marzo-abril 2004): 28.

Revista *Modern Art*. “*威尼斯雙年展臺灣館十年回顧*” (Contemporary Art from Taiwan at the Venice Biennale: Ten Years Retrospective.) Selección del editor. *Modern Art* 現代美術, nº 120 (junio 2005): 4-23.

Reynaud, Bérénice. *A City of Sadness*. Londres: British Film Institute, 2002.

_____. *Nouvelles Chines, Nouveaux cinémas*. Lonrai, Francia: Éditions Cahiers du Cinéma, 1999.

Rins, Silvia. *Las grandes películas asiáticas: espiritualidad, violencia y erotismo en el cine oriental*. Madrid: J.C Clementine, 2007.

Rosenblum, Naomi. *Une histoire mondiale de la photographie*. París: Éditions Abbeville, 1996.

Rosler, Martha. «Vidéó: la dissipation du moment utopique». En *La vidéó: entre art et communication*. Editado por Nathalie Magnan. París: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1997), 17-47.

Rowe, Peter G., y Kuan, Seng. “Struggles with Modernism.” En *Architectural*

Encounters with Essence and Form in Modern China. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.

Roy, Denny. *Taiwan: a Political History*. Londres: Cornell University Press, 2003.

Rush, Michael. *New Media in Late 20th-Century Art*. Londres: Thames & Hudson, 1999.

Said, Edward. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 2001.

—. *Orientalismo*. Barcelona: De Bolsillo, 2008.

Sánchez Benedito, Francisco. *Gramática inglesa*. Madrid: Pearson Longman, 2004.

Schöber, Felix. “Taipei Fine Arts Museum: Scandals and Reform, or Twenty Years of Government Administered Art in Taiwan, 1984-2004.” *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art* 3, n° 4 (diciembre 2004): 5-23.

She Xiao-hui 馮小蕙. “陳界仁應巴黎網球場國家當代藝廊Galerie Nationale De Jeu de Paume展新作” [Chen Chieh-jen presenta su nuevo trabajo en la Galería de arte contemporáneo de Jeu de Paume de París]. *CANS (Chinese Art News)* 藝術新聞, n° 41 (marzo 2001): 37.

Sheets, Hilarie M. “Underrated. Overrated: Which artists have been overlooked? And which have we been looking at too much?” *Art news*, enero 2005: 100-109.

Shih Jui-jen. “Bright Prospects for the New Millennium: The Taiwanese Art Scene Present and Future.” En *The First Fukuoka Asian Art Triennale*. [en inglés y japonés] Editado por Raiji Kuroda. Fukuoka: Fukuoka Asian Art Museum, 1999.

Shih Shih-yu 施世昱. “以觀念辨證法反思「后解嚴與八九—兩岸當代美術照」裏的美術史詮釋” (An Examination by Conceptual Dialectics on the Artistic Interpretation in the “Post-Martial Law vs. Potos-’89- the Contemporary Art in Taiwan and China.”) *Contemporary Art in Taiwan臺灣美術* 70 (octubre 2007): 40- 53.

Sichel, Berta, ed. *Primera generación: arte e imagen en movimiento, 1963-1986*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006.

Soja, Edward W. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Londres: Verso, 1990

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara, 2007.

Starr, Bryan. *Understanding China*. Londres: Profile Books, 2001.

Su Zhen-yi 許甄倚. “無情的城市，深情的注視．蔡明亮電影的情欲與救贖”

[Ciudad sin piedad, miradas de humanidad: el deseo sexual y la salvación en las películas de Tsai Ming-liang]. *Fa: Film Appreciation Journal*, nº118 (enero-marzo 2004): 37-43.

Sun Li-chuan, ed. *River: New Asian Art; A Dialogue in Taipei*. Taipei: Taipei County Cultural Center, 1998.

Sun Song-ce 孫松策. “電影欣賞懸浮之城－薄霧之光．介于(非)敘事性與影像性的「黑眼圈」” [La ciudad en suspensión y los escenarios de niebla: la película *No quiero dormir solo* a caballo entre la (errónea) narratividad y el carácter visual]. *Fa: Film Appreciation Journal* 電影欣賞, nº 130 (enero-marzo 2007): 47-53.

—. “住在被隔音遺址裏的幽靈．論陳界仁的影像檔案與人體” [Los fantasmas que habitan en las ruinas aisladas del silencio: sobre los archivos visuales y el cuerpo humano en la obra de Chen Chieh-jen]. *Fa: Film Appreciation Journal* 電影欣賞, nº 129 (octubre-diciembre 2006): 37-42.

—. “蔡明亮：影像，身體，現實性” [Tsai Ming-liang: imagen, cuerpo y modernidad]. *Fa: Film Appreciation Journal* 電影欣賞, nº 114 (enero-marzo 2003): 38-45.

Sun Xiao-tong 孫曉彤. “臺灣攝影市場現況與未來” [El presente y el futuro del mercado de la fotografía en Taiwán]. *Artco* 典藏今藝術, nº 168 (septiembre 2006): 188-191.

Sun Yi-zhe 孫義楨. 新漢西詞典 (*Nuevo diccionario chino-español*). Beijing: Shangwu yinshuguan, 2000.

Sung, Vivien. *Five-Hold Happiness: Chinese Concepts of Luck, Prosperity, Longevity, Happiness, and Wealth*. San Francisco: Chronicle Books, 2002.

Taipei Fine Arts Museum. *Reflection and Reconsideration: 2.28. Commemorative*

Exhibition. Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 1998.

Tan, Adele. "No Snow on the Broken Bridge: Film and Video Installations by Yang Fudong." *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art* 5, n° 2 (junio 2006): 75-80.

Taylor, Brandon. *Collage: The Making of Modern Art*. Londres: Thames & Hudson, 2004.

Thiriez, Régine. "Imperial China in Postcards." *Orientations: The Magazine for the Collectors and Connoisseurs of Asian Art* (junio 2004): 46-49.

Thomson, John. *China and Its People in Early Photographs: An Unabridged Reprint of the Classic 1873-74 Work*. Vol. 2. Nueva York: Dover Publications, 1982.

Tien Hung-mao. *The Great Transition: Political and Social Change in the Republic of China*. Standford: Hoover Institution & Stanford University, 1989.

Tsang, Steve. «Taiwán y Hong Kong». En *China en transición: sociedad, cultura, política y economía*. Editado por Taciana Fisac y Steve Tsang, 361-392. Barcelona: Bellaterra, 2000.

_____, ed. *Peace and Security Across the Taiwan Strait*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2004.

Lu, Sheldon H., y Yueh-yu yeh, Emilie, eds. *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*. Honolulu: University of Hawai's Press, 2005.

Vanderlinden, Barbara, ed. *Do you Believe in reality?* Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 2004.

Vine, Richard. "Shanghai Accelerates." *Art in America* (febrero 2005): 104-112.

_____. "Sins of Omission." *Art in America* (enero 2007): 70-75.

_____. *New China. New Art*. Berlín: Prestel, 2008.

Virilio, Paul. *La bomba informática*. Madrid: Cátedra, 1999.

_____. *El ciber mundo: la política de lo peor*. Madrid: Cátedra, 1997.

_____. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama, 2003.

_____. *Inercia polar*. Madrid: Trama editorial, 1999.

- _____. *Inseguridad del territorio*. Buenos Aires: La marca, 1999.
- _____. *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra, 1989.
- _____. *El procedimiento silencio*. Barcelona: Paidós, 2001.

Waldenfels, Bernhard. «El habitar físico en el espacio». En *Teoría de la cultura: un mapa de la cuestión*. Editado por Gerhart Schöder y Helga Breuninger, 157-178. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2005.

- Wang, Chia-chi [Jason] 王嘉驥. “臺灣藝術家在里昂雙年展布展紀實” [Notas sobre los artistas taiwaneses en la Bienal de Lyon]. *Art & Collection* 典藏今藝術, nº 95 (agosto 2000): 58-62.
- ____ et al. 2002臺北雙年展：世界劇場 (2002 Taipei Biennial: Great Theatre of the World.) Taipei: Taipei Fine Art Museum, 2002.
- ____. “From Iconoclasm to Neo-Iconolatry: Taiwan’s Contemporary Art in the Post-Martial Law Era.” *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art* 1, nº 2 (julio 2002): 32-43.
- ____. *The Spectre of Freedom: Taiwan Pavilion at the 51st Venice Biennale*. Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 2005.
- ____. “The Labyrinth of Latent Desire. Discussing Lin Ju: The Man and His Work.” [en inglés y chino] En *Appearances: Lin Ju*. Editado por Celine Chao. Taipei: Lin & Keng Gallery, 2006.
- ____. *Lin Ju*. Taipei: Tim Lin & Tina Keng Gallery, 2006.
- ____. “以藝術反思臺灣—評述 «以藝術之名：臺灣視覺藝術»” (Reflecting Taiwan with Art: On “In the Name of Art: Visual Arts in Taiwan.”) *Modern Art* 現代美術, nº 133 (agosto 2007): 36-41.

Wang Mingde. 王明德. 讀律佩 / 王明德撰 [Textos legales/ Escritos de Wang Mingde]. Beijing : Fa lu chu ban she, 2001.

- Wang Mo-lin 王墨林. “臺灣前衛藝術的新歷史主義. 「息壤3」聯展的 覆性格” [El nuevo historicismo del arte de vanguardia de Taiwán: la Tercera Exposición de Tierra Viva]. *Hsiung Shih Art Monthly* 雄獅美術, nº 253 (marzo 1992): 85-87.
- ____. “試論陳界仁影片的作品空間—身體” [Reflexión sobre el espacio y el cuerpo en las películas de Chen Chieh-jen]. *Fa: Film Appreciation Journal* 電影欣賞, nº 129 (octubre-diciembre 2006): 33-36.

Wang Mu-lin [Wang Mo-lin] 王墨林. “光的胎記在黑暗的背影中. 陳界仁 «魂魄

暴亂»的視覺震撼” [Reinterpreting History: The Visual Impact of Chen Chieh-jen’s *Revolt of the Soul & Body*.] [en chino] *Art China* 新朝華人藝術4 (enero 1999): 74-77.

Wang Pin-hua 王品驊. “死亡場景中的身體影像. 陳界仁的創作力場.” [La imagen del cuerpo en la escena de la muerte. La fuerza creativa del trabajo de Chen Chieh-jen]. *ACT 藝術觀點*, n° 41 (enero 2010): 139-149.

Wang Tai-chi 王臺基, ed. 1984 中國現代繪畫新展望 (1984: *Contemporary Trends in Chinese Art*.) Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 1984.

Warner Marien, Mary. *Photography: A Cultural History*. Londres: Laurence King Publishing, 2002.

Williams, C. A. S. *Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives: An Alphabetical Compendium of Antique Legends and Beliefs, as Reflected in the Manners and Customs of the Chinese*. Nueva York: Dover Publications, 1976.

Worswick, Clark, y Spence, Jonathan. *Imperial China: Photographs, 1850-92*. Nueva York: Pennwick Book, 1978.

Wu Chia-hsuan. *The Beauty of Contemporary Taiwanese Art*. Taipei: Council For Cultural Affairs, 2004.

Wu Fan-wei 吳凡為. “反芻息壤2的「小劇場狀況」” [Reflexión sobre “el estado de la cuestión del pequeño teatro” en la Segunda Exposición de Tierra Viva]. *Hsiung Shih Art Monthly* 雄獅美術, n° 213 (noviembre 1988): 140-143.

Wu Hung. *Transcience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

_____. *Exhibiting Experimental Art in China*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

_____, ed. *Chinese Art at the Crossroads: Between Past and Future, Between East and West*. Hong Kong: New Art Media, 2001.

_____. “About *Between Past and Future: New Photography and Video From China*.” *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art* 3, n° 2 (junio 2004): 5-14.

_____, y Phillips, Christopher. *Between Past and Future: New Photography and Video*

from China. Nueva York: Steidl Publishers, 2004.

_____. “Redefining Asia through Contemporary Art.” *Orientations: The Magazine for the Collectors and Connoisseurs of Asian Art* 37, n° 2 (marzo 2006): 79-84.

Wu Meiling. “Postsadness Taiwan New Cinema. Eat, Drink, Everyman, Everywoman.” En *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*, eds. Lu Sheldon H. Lu y Yueh-yu yeh Emilie. Honolulu: University of Hawai’s Press, 2005, 76-95.

Wu Yin-hui 吳垠慧. “蔡明亮，陳界仁首次跨界對談” [Tsai Ming-liang y Chen Chieh jen por primera vez dan el paso de hacer una entrevista]. *Artco* 典藏今藝術, n° 174 (marzo 2007): 92-93.

Xie Kun-cang zhuan 謝昆滄撰. “都市違章建築問題之探討—以高雄市爲例” (Research on Problem of Illegal Constructions in a City: Take Kaoshiong City for Example.) Tesis de Master, National Sun Yat-sen University 國立中山大學, 2006.

Xu Dongliang. “A Trek in the Twilight Zone: Defining Chinese Postmodern Fiction.” Tesis Doctoral, Indiana University of Pennsylvania, 1993.

Xu, Gary. *Sinascape: Contemporary Chinese Cinema*. Lanham, Estados Unidos: Rowman & Littlefield Publishers, 2007.

Xu Hui-mei 徐慧美. “從照片痛楚，恍惚與狂喜的藝術思維論陳界仁的「招魂術」” (Provoked Artistic Thought from Hipnotic Trance to Jubilant Ecstasy in Body’s Soreness of Photos- Study on the Case of “spiritualism” from Chen Chieh-jen.) Tesis de Master, Universidad de Nanhua 南華大學, 2006.

Yang Fajin 楊發金. 漢西分類詞典 (*Diccionario de clasificación chino-español*). Beijing: Waiyu jiaoxue yu yanjiu chubanshe, 2002.

Yang, Jeff. *Once Upon a Time in China: A Guide to Hong Kong, Taiwanese, and Mainland Chinese Cinema*. Nueva York: Atria Books, 2003.

Yao Jui-chung [Yao Jui-chong] 姚瑞中. 金剛不壞. 臺灣當代行爲藝術錄像展 (*King-Kong Never Die: Contemporary Performance & Video Art in Taiwan.*) Kaoshiung: 2003.

____. “瘋癲與懲罰” (Lunatics and Punishment.) Cap. 5 en 臺灣當代攝影 (*The New Wave of Contemporary Photography in Taiwan since 1999.*) Taipei: Yuan-Liou Publishing, 2003.

____. “臺灣裝置藝術”(Installation Art in Taiwan since, 1991-2001.) Taipei: Ecus Publishing House, 2004.

____, ed. 臺灣行為藝術檔案, 1978-2004 (*Performance Art in Taiwan, 1978-2004.*) Taipei: Yuan-Liou Publishing, 2005 .

____, ed. *Yao Jui-chung*. Taipei: Garden City Publising, 2008.

Yeh, Emilie Yueh-yu y William Davis, Darrel. *Taiwan Film Directors: A Treasure Island*. Nueva York: Columbia University Press, 2005.

Yeh, Emilie Yueh-yu. “Taiwan: Popular Cinema’s Dissapearing Art.” En *Contemporary Asian Cinema, Popular Culture in a Global Frame*. Editado por Anne Tereska Ciecko, 156-168. Nueva York: Berg, 2006.

You Tong 游童. “巴黎看見陳界仁Jeu de Paume國家藝廊個展” [París contempla la obra de Chen Chieh-jen en una exposición internacional en la Galería de Arte Contemporáneo de Jeu de Paume]. *Artists Magazine* 藝術家, n° 311 (abril 2001): 145.

You Wei 游崑. “容我進出您的恍惚相．持續畫寫陳界仁” [Permítame entrar en estado de trance: escritos de Chen Chieh-jen]. *Artco*典藏今藝術, n° 159 (diciembre 2005): 156-158.

Yu Chan-way, y Yu Kangh-su, eds. *Macro Vision, Micro Analysis; Multiple Reflections: Contemporary Art in Taiwan in the Post-martial Law Era*. Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 2006.

Yuko Hasegawa. “Yang Fudong: Beyond Reality. ” *Flash Art International* 38, n° 241 (marzo-abril 2005): 102-107.

Zhang Li-hao 張禮豪. “國際發聲．臺灣藝術家不缺席” [Haciendo ruido en el extranjero: los artistas taiwaneses no faltan a la cita]. *Art & Collection*典藏今藝術, n° 102 (marzo 2001): 72-74.

____. “張曉剛來勢汹汹．陳界仁市場首拍” [Zhang Xiao-gang regresa con fuerza. Chen Chieh-jen y el mercado audiovisual]. *Artco*典藏今藝術 n° 168 (septiembre

2006): 192-195.

Zhang Qing-wen 張晴文. “陳界仁：歷史在此刻出神” [Chen Chieh-jen: la historia en el presente en trance]. *ArTop 藝術觀點* 35 (julio 2008): 84.

Zhang Xudong. *Chinese Modernism In the Era of Reforms: Cultural Fever, Avant-Garde Fiction, and the New Chinese Cinema*. Londres: Duke University Press, 1997.

Zhang Yingjin. *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*. Stanford: Stanford University Press, 1999.

____. *Chinese National Cinema*. Nueva York: Routledge, 2004.

Zheng Shengtian. “The Great Economic Retreat: New Images of Urban China.” *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art* 8, n° 2 (Marzo-abril 2009): 59-64.

Zhou Yu-ling 周郁齡. “窮劫不盡，陳界仁” [Crueldad sin límite: Chen Chieh-jen]. *Main Trend 大趨勢*, n° 12 (Abril 2004): 41.

Zhu, Qi y Iturrioz, Susana. *Zhu Yi! Fotografía actual en China*. Barcelona: ARTIUM, 2008.

Filmografía

Cine de Taiwán

- A City of Sadness (悲情城市), Hou Hsiao-Hsien, 1989.
All the Corners of the world (海角天涯悲情城市), Tsai Ming-liang, 1989.
Banana Paradise (香蕉天堂), Wang Tong, 1989.
Beautiful Ducklings (養鴨人家), Li Xing, 1964.
Beijing Bicycle (十七歲的單車), Wang Xiaoshuai, Taiwán-Francia, 2001.
Betelnut Beauty (愛你愛我), Lin Cheng-sheng, Taiwán-Francia, 2001.
Buddha Bless America (太平天國), Wu Nianzhen, Taiwán, 1996.
Cheerful Wind (風兒踢踏踩), Hou Hsiao-Hsien, 1981.
Cute Girl o Lovable You (就是溜溜的她), Hou Hsiao-Hsien, 1980.
Dust in the Wind (戀戀風塵), Hou Hsiao-Hsien, Taiwán-EEUU, 1987.
Eat, Drink, Man, Women (飲食男女), Ang Lee, 1994.
Flowers of Shanghai (海上花), Hou Hsiao-Hsien, Taiwán-Japón, 1998.
Good Men, Good Women (好男好女), Hou Hsiao-Hsien, Taiwán-Japón, 1995.
Good Morning Taipei (早安臺北), Li xing, 1980.
Goodbye South, Goodbye (南國再見，南國), Hou Hsiao-Hsien, 1996.
Hill of No Return, (無言的山丘), Wang Tong, 1983.
Hole, The (洞), Tsai Ming-liang, Taiwán-Francia, 1998.
Jade Love (玉卿嫂), Zhang Yi, 1986.
Kuei-mei, A women (我這樣過了一生), Zhang Yi, 1986.
March of Happiness (幸福進行曲), Lin Chen-sheng, 1999.
Millennium Mambo (千禧曼波), Hou Hsiao-Hsien, 2001.
Murmur of Youth, The (美麗在唱歌), Lin Cheng-sheng, 1997.
My American Grandson (上海假期), Ann Hui, 1991.
My New Friends (我新認識的朋友), Tsai Ming-liang, 1995.
Orchids and My Love (我女若蘭), Li Jia, 1965.
Oyster Girl, The (蚵女), Li Xing, 1964.
Peony Pavilion, The (我的美麗與哀愁), Chen Kuo-fu, 1995.
Personals, The (征婚啓示) Chen Kuo-fu, 1998.
People Between Two Chinas (海峽兩岸), Yu Kanping, 1988.
Portrait of a Fanatic (苦戀), Wang Tong, 1982.
Puppetmaster, The (戲夢人生), Hou Hsiao-Hsien, 1993.
Rapeseed Girl o Ah Fei, (油麻菜籽), Wan Ren, 1983.
Rebels of the Neon God (青少年哪咤), Tsai Ming-liang, 1992.
Road, The (路) Li Xing, 1993.
Sandwich Man (兒子的大玩偶), Hou Hsiao-Hsien, 1983.
Siao Yu (少女小漁), Sylvia Chang, 1995.

Song of the Exile (客途秋恨), Ann Hui, Taiwán-Hong Kong, 1990.
 Strawman (稻草人), Wang Tong, 1989.
 Summer at Grandpa's, A (冬冬的假期), Hou Hsiao-Hsien, 1984.
 Spider Lilies (刺清), Chou Mei-ling [Cero Chou], Taiwán, 2007.
 Sweet Degeneration (放浪), Lin Cheng-sheng, Japón-Taiwán, 1997.
 Taipei Story (青梅竹馬), Edward Yang, 1985.
 Teenage Fugitive (小逃犯), Zhang Peicheng, 1986.
 Terrorizers, The (恐怕份子), Edward Yang, 1987.
 That Day on the Beach (海灘的一天), Edward Yang, Hong Kong-Taiwán, 1983.
 This Love of Mine (我的愛), Zhang Yi, 1988.
 Time to Live and A Time to Die, A (童年往事), Hou Hsiao-Hsien, 1985.
 Tonight Nobody Goes Home (今天不回家), Sylvia Chang, 1996.
 Touch of Zen, A (俠女), King Hu, 1970.
 Vive l'Amour (愛情萬歲), Tsai Ming-liang, 1994.
 Weeding Banquet, The (喜宴) Ang Lee, 1993.
 What Time Is it There? (你那邊幾點), Tsai Ming-liang, Taiwán-Francia, 2001.
 Woman of Wrath (殺夫), Zhan Zhuangxiang, 1984.
 Wu Nieh-chen's Taiwan (臺灣念真情), Wu Nianzhen, 1996-98.

Antonioni, Michelangelo.

Gente del Po, 1943.
 Roma-Montevideo, 1948.
 Tras el olvido (*Oltre l'oblio*), 1948.
 Limpieza urbana (*Nettezza urbana*), 1948.
 Superstición (*Superstizione*), 1949.
 La amorosa mentira (*L'Amorosa menzogna*), 1949.
 Bomarzo, 1949.
 Muchachas de blanco (*Ragazze in bianco*), 1949.
 Siete perros, un vestido (*Sette canne, un vestito*), 1949.
 El funicular de Faloria (*La Funivia del faloria*), 1950.
 El caserón de los monstruos (*La Villa dei mostri*), 1950.
 Crónica de un amor (*Cronaca di un amore*), 1951.
 Los vencidos (*I Vinti*), 1953.
 La señora sin camelias (*La Signora senza camelia*), 1953.
 Amor en la ciudad (*L'Amore in città*), 1953.
 Las amigas (*Le Amiche*), 1955.
 El grito (*Il Grido*), 1957.

Bajo el signo de Roma (*Nel segno di Roma*), 1959.
La aventura (*L'Avventura*), 1960.
La noche (*La Notte*), 1961.
El eclipse (*L'Eclisse*), 1962.
El desierto rojo (*Il Deserto rosso*), 1964.
Las tres caras, (*I Tre volti*), 1965
Blow-up, 1966.
Zabriskie Point, 1970.
Chung Kuo – Cina, 1972.
El reportero (*Professione: reporter*), 1975
Sufra o muera (*Suffer or Die*), 1979
El misterio de Oberwald (*Il Mistero di Oberwald*), 1981.
Identificación de una mujer (*Identificazione di una donna*), 1982.
Roma, en la película colectiva 12 directores para 12 ciudades (*12 registi per 12 città*), 1989.
Kumbha Mela, 1989.
Noto, Mandorli, Vulcano, Stromboli, Carnevale, 1993,
Más allá de las nubes (*Al di là delle nuvole*), codirigida con Wim Wenders, 1995.
La mirada de Michelangelo (*Lo Sguardo di Michelangelo*), 2004.
El hilo peligroso de las cosas (*Il filo pericoloso delle cose*) en la película colectiva Eros, 2004.

Eisenstein, Sergei.

El diario de Glúmov (1923).
La huelga (1924).
El acorazado Potemkin (1925).
Octubre (1928).
La línea general (1929).
¡Que viva México! (inacabada) (1930–1932).
Romance sentimental (Francia, 1930).
Trueno sobre México (1933).
Eisenstein en México (1933).
Día de muerte (1933).
El prado de Bezhin (inacabada) (1935–1937).
Alexánder Nevsky (1938).
Iván el Terrible (1943–1945).
Iván el Terrible, segunda parte: la conjura de los Boyardos (1948–1958).

Iván el Terrible, tercera parte (inacabada).
Tiempo en el sol (1940).

Fei, Mu 費穆

Chengshi zhi ye (城市之夜), 1933.
Xiang xue hai (香雪海), 1934.
Ren sheng (人生), 1934.
Lang shan diexue ji (狼山喋血記), 1936.
Dujin de cheng (鍍金的城), 1937.
Zhan jingtang (斬經堂), 1937.
Meng duan chin gui (夢斷春閨), 1937.
Kong zi (孔夫子), 1940.
Shengsi hen (生死恨), 1948.
Xiao cheng zhi chun (小城之春), 1948.

Kiarostami, Abbas

El pan y la calle (*Nanva kuche*), 1970.
El recreo (*Zang-etafrih*), 1972.
La experiencia (*Tajrobe*), 1973.
El viajero (*Mosafer*), 1974.
Dos soluciones a un problema (*Dorah-e hall baray-eyekmas'ale*), 1975.
Yo también puedo (*Manammitunam*), 1975.
Los colores (*Rang-ha*), 1976.
Un traje para la boda (*Lebasibaray-e 'arusi*), 1976.
Homenaje a los maestros (*Bozorgdasht-e mo'alleh*), 1977.
El informe (*Gozarash*), 1977.
El palacio de Jahan-Nama (*Kakh-eJahan-Nama*), 1977.
Solución (*Rah-ehall-eyek*), 1978.
Primer caso, segundo caso (*Ghaziye shekl-e avval, ghaziye shekl-e dovvom*), 1979.
Dolor de muelas (*Dandan-e dard*), 1980.
Orden o desorden (*Betartib ya bedun-e tartib*), 1981.
El coro (*Hamsarayan*), 1982.
Conciudadanos (*Hamshahri*), 1983.
El miedo y la sospecha (*Tars va suezan*), 1984.
Alumnos de primero (*Avvali-ha*), 1985.
¿Dónde está la casa de mi amigo? (*Khanehyedustkojast?*), 1987.
Deberes (*Mashgh-eshab*), 1989.

Primer plano (*Close-up/ Namay-enazdik*), 1990.
Y la vida continúa (*Vazendegiedamehदारad*), 1992.
A través de los olivos (*Zir-ederakhtan-ezeytun*), 1994.
Cena para uno (*Dinner for One*), en la película Lumiere et Compagnie, 1995.
El nacimiento de la luz (*Tavallod-enur*), 1997.
El sabor de las cerezas (*Ta'm-egilas*), 1997.
El viento nos llevará (*Badmarakhahadbord*), 1999.
ABC Africa, 2001.
Diez (*Ten*), 2002.
Cinco (*Five*), 2004.
10 sobre Diez (*10 on Ten*), 2004,
Tickets, película colectiva, 2004.
Correspondencia, con Víctor Erice, 2005-2006.

Series documentales

Huang Mingchuan 黄明川. 黄明川的飛越科技藝術 (*Beyond the Art of Technology by Huang Mingchuan.*) DVD, 3 discos. Taipei: Huang Mingchuan, 2007.

Lin Chi-ming, et al. 以藝術之名 (*In the Name of Art*). DVD, 4 discos. Taipei: Public Television Service Foundation, 2008.

National Taiwan Museum of Fine Arts, Executive Yuan & Council for Cultural Affairs. *Highlights from the New Wave of Taiwan Digital Art*. DVD. Taipei: Public Television Service Foundation, 2007.

Recursos electrónicos

Anónimo. *Description de l'ille Formosa en Asie du gouvernement, des loix, des moeurs [et] de la religion des habitants: dressée sur les mémoires du sieur George Psalmanaazaar natif de cette île*. Amsterdam: Aux dépens d'Estienne Roger, 1705. También disponible en <http://books.google.com/books/ucm?vid=UCM5327355644&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false> (última consulta 16 de agosto 2010)

Bourgon, Jérôme. «Lingchi. Brève histoire d'un trop fameux supplice chinois». *Turandot: Supplice chinois* (11 de febrero 2004). <http://turandot.ish-lyon.cnrs.fr/Essay.php?ID=22> (última consulta 16 de agosto 2010).

—. «Bataille et le supplicié chinois: erreurs sur la personne». *Turandot: Supplice chinois* (mayo 2004). <http://turandot.ish-lyon.cnrs.fr/Essay.php?ID=27> (última consulta 16 de agosto 2010).

Chen Chieh-jen. “About the Form of my Works: 1990-1999. Revolt in the Soul & Body 1.” *ASA Magazine* 2. <http://www.asa.de/magazine/iss2/3chen.htm> (última consulta 16 de agosto, 2010).

Chen Chieh-jen. [Protesta contra el Instituto Americano en Taiwán (AIT). Declaración de Chen Chieh-jen]. *Chen Chieh-jen On Strike (blog)*. <http://ccjonstrike.blogspot.com/> (última consulta 6 de agosto de 2010).

Chen Hsin-hsing. “The Legend of the Neptune Jade—Memorializing a Contemporary International Workers Rally.” (*blog*). <http://blog.roodo.com/dkchen10/archives/4695239.html> (última consulta 6 de agosto de 2010).

Chi-hui Liu [Joyce]. “The Gaze of Revolt: Chen Chieh-Jen's historical images and his aesthetic of horror.” *Cultural Dilemmas during Transitions*. También disponible en www.srcs.nctu.edu.tw/joyceliu/mworks/mwinterart/GazeOfRevolt/GazeOfRevolt.htm. (última consulta 16 de agosto 2010)

—. “Logics of Ethos and the translations of Unheimlich: Wu Tianzhang and the Post-Martial Law Era in Taiwan.” *Joyce Liu. My Works* (septiembre 2007). <http://www.srcs.nctu.edu.tw/joyceliu/mworks/www.eipcp.net> (última consulta 16 de agosto 2010).

Hsu, Jenny W. “Artist Miffed after Exchange with AIT Consular Officer.”

Taipei Times (1 de octubre 2008). <http://www.taipeitimes.com/News/taiwan/archives/2008/10/01/2003424720> (última consulta 16 de agosto 2010).

Ko Shu-ling. “Protesters Heckle Chen at Park Opening.” *Taipei Times* (11 de diciembre 2007). <http://www.taipeitimes.com/News/front/archives/2007/12/11/2003392040> (última consulta 16 de agosto 2010)

Le Sheng Sanatorium. “Introduction”, *Le Sheng Sanatorium* (sitio web). <http://www.lslp.doh.gov.tw/english/english.htm> (última consulta 16 de agosto, 2010).

____. “Evolution,” *Le Sheng Sanatorium* (sitio web), <http://www.lslp.doh.gov.tw/english/english-2.htm> (última consulta 16 de agosto, 2010).

Mason, George Henry. *The Punishments of the Chinese*. Londres: W. Bulmer, 1801. *Turandot: Supplice chinois*. <http://turandot.ish-lyon.cnrs.fr/Textual.php?ID=247&CF=3&Fa=2> (última consulta 16 de agosto 2010)

Real Academia Española de la lengua. *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. 2 vols. Madrid: Espasa Calpe, 2001. También disponible en <http://www.rae.es/RAE/Noticias.nsf/Home?ReadForm>

RedCat. “Chen Chieh-jen: Empire’s Borders II- Western Enterprises, Inc.,” *Centro de arte Redcat* (sitio web). <http://www.redcat.org/exhibition/chen-chieh-jen> (última consulta el 16 de agosto de 2010).

University of Chicago Press. *The Chicago Manual of Style: The Essential Guide for Writers, Editors, and Publishers*. Chicago: University of Chicago Press, 2003. También disponible en <http://www.chicagomanualofstyle.org/contents.html?para=>

Wang Mo-lin. “Identity in Taiwanese Documentary Film.” *Yamagata. International Documentary Film Festival*. <http://www.yidff.jp/docbox/7/box7-2-e.html> (última consulta el 16 de agosto 2010).

Sitios web

Información general

<http://www.798art.com/>
<http://www.artspeakchina.org/>
<http://www.asianartnow.de>
<http://www.asiasociety.org/arts/insideout/>
<http://www.chinese-art.com>
<http://www.hanart.com>
<http://www.iberiart.org/EnExhibitinDetails.aspx?id=18>
http://www.longmarchspace.com/exhibition/list_54_imagedetail.html?locale=en_US
<http://www.redgategallery.com>
<http://www.shanghart.com>
<http://www.ucca.org.cn/>
<http://www.yangfudong.com>

Archivos de arte y cine asiático

[http:// www.aaa.org.hk](http://www.aaa.org.hk)
http://www.archive.org/movies/thumbnails.php?identifier=spring_in_a_small_town
<http://www.asianfilmarchive.org>
<http://web.hku.hk/~hkaa/>
<http://www.movie.com.tw>

Revistas especializadas

<http://www.artinchina.es>
<http://www.cansart.com.tw>
<http://www.yishujournal.com>

Museos, galerías y centros de arte de Taiwán

<http://www.chiwengallery.com>
<http://www.itpark.com.tw/search/result>
<http://www.lkartgallery.com>
http://www.maintrendgallery.com.tw/en/about_us.php
<http://www.mocataipei.org.tw>
<http://www.npm.gov.tw>
<http://www.taipeiennial.org>
<http://www.tfam.museum>
<http://www.vtartsalon.com/eng/pages/exhibition/201006/bio.html>

Universidades de Taiwán

<http://www.ntue.edu.tw> (National Taipei University of Education)

<http://www.tnnua.edu.tw> (Tainan National University of the Arts)

<http://www.ntnu.edu.tw/ntnu-eng.html> (National Taiwan Normal University)

Historia y política de Taiwán

<http://jmhrmcp.cca.gov.tw/e/about.aspx?id=51&menuid=51>

<http://jmhrmcp.hach.gov.tw>

<http://museum.mnd.gov.tw/english/>

<http://www.taiwandc.org/history.htm>

<http://www.taiwandc.org/228-intr.htm>

Chen Chieh-jen

<http://www.chenchiehjen.net>

«Tortura china»

<http://www.turandot.ish-lyon.cnrs.fr>

I Pirate my Own Work:

<http://www.cydd.org.tr>

Indice

A

Aborígenes 原住民

Afasia 失聲圖

agujero, El Tsai Ming-liang 洞

Ah-pen 阿本/Chang Li-pen 張立本

Antiguo Palacio de Verano de Beijing 頤和園

ARTCO. Modern Art 現代美術

Autodestrucción, Chen Chieh-jen 自殘圖

B

Bade Area, Chen Chieh-jen 八德

Banda de los cuatro 四人幫

Bardo/zhongyin 中陰

Bardo Thodol (Libro de la muerte) 中有聞解

Barthes, Roland (1915-1980)

Bataille, Georges (1897-1962)

Baudrillard, Jean (1929-2007)

Beijing 北京

Benjamin, Walter (1892-1940)

Bentham, Jeremy (1748-1832)

Berthelot, Philippe (1866-1934)

Bhabha, Homi (n. 1949)

Bienal de Taipei 臺北雙年展

Borges, Jorge Luis (1899-1986)

Brecht, Bertolt (1898-1956)

Buda de dos cabezas 雙頭佛

búsqueda de la identidad, La 臺灣藝術主體性

C

Calvino, Italo (1923-1985)

Cameron, Dan (n. 1957)

camino, El Chen Chieh-jen 路徑圖

Camino a la ciudad enajenada, En el Chen Chieh-jen 瘋癲城

Carpeaux, Louis (1873-1920?)

Caso Formosa 美麗島事件

Castigo de los ocho cuchillos 八刀刑

chan (budismo) 禪

Chang, Chao-tang 張照堂 (n. 1944)

Chang, Tso-chi 張作驥 (n. 1961)

Chen, Chao-jung 陳昭榮 (n. 1968)

Chen, Chieh-jen 陳界仁 (también conocido como 陳介人, n. 1960)

Chen, Chieh-yi 陳介一

Chen, Hong-xing 陳宏星

Chen, Shui-bian 陳水扁 (n. 1950)

Chen, Shun-chu 陳順築 (n. 1963)

Chen, Yi 陳儀 (1883-1950)

Cheng, Hwei-hua [Amy] 鄭慧華 (n. 1970)

Chi-wen Gallery Taipei 其玟畫廊

Chiang, Ching-kuo 蔣經國 (1910-1988)

Chiang, Kai-shek 蔣介石 (1887-1975)

China continental 大陸

Chinese Art News 今藝術

Chingmei/Jingmei 景美

Chinkuashi/Jinguashi 金瓜石

Chinmen (Quemoy) 金門

cielo es el límite, El 無法無天

cínico: TAIWANES, El Yao Jui-chung 犬儒外史：他玩妳死

Ciudad de la tristeza, La Hou Hsiao-hsien 悲情城市

Ciudad descalificada, La Yuan Goang-ming 城市失格—西門町白日

Coleccionando dioses, Hou Chun-ming 搜神

Compañía Cinematográfica Central 中影經典名作

comportamiento de un juego, El Yang Mao-lin 遊戲行爲

Comunidad (*chun cun*) 眷村

Conciencia, Chen Chieh-jen 意識相

Condado de Taipei 臺北縣

Confucianismo 儒家

¿Crees en la realidad? 在乎現實嗎?

Cruzando el río en el mismo barco, Wu Tien-chang 同舟共濟

Cuatro Eras, Wu Tien-chang 四個時代

Cuerpo humano, Kao Chung-li 人體攝影

cuerpo de Na-cha, El Chen Chieh-jen 哪咤相

D

Dame un hogar, Tsai Ming-liang 給我一個家

Damiens, Robert François (1715-1757)

Deleuze, Gilles (1925-1995)

Demolición, Zhang Dali 折毀

Desfile familiar, Chen Shun-chu 家庭游行

Disraeli, Benjamin (1804-1881)

Doce karmas bajo la ciudad, Chen Chieh-jen 十二因緣

Dongguan (Guangdong) 东莞

dos se tratan igual, Los Wu Tien-chang 永協同 心

duchuan 渡船

Dumas, Georges (1866-1946)

E

Einsenstein, Sergei (1898-1948)

Espejo del mal 孽鏡

Estados alterados 疆界

F

fábrica, La Chen Chieh-jen 加工廠

Fábrica textil de Lien Fu 聯福

Fei, Mu 費穆 (1906-1951)

Figura femenina de Bodhisattva benevolente, Chen Chieh-jen
舍身地藏

Formosa 美麗島

Foucault, Michel (1926-1984)

Fronteras del Imperio I, Las Chen Chieh-jen 帝國邊界－I

Fronteras del Imperio II. Empresa occidental, Las

Chen Chieh-jen 帝國邊界－II. 西方公司

Fu, Zhuli 幅株哩 (1880-1905)

Fujian 福建

Función perdida I, II & III, La Chen Chieh-jen

機能喪失，第一號，第二號，第三號

G

Galería Impresión 印象畫廊

Galería Lin & Keng 大未來畫廊

gandi 甘地

García Canclini, Néstor (n. 1939)

Genealogía de sí mismo, Chen Chieh-jen 本生圖廣東

gobierno de Chiang Ching-kuo, El Wu Tien-chang 關於蔣經國的統治

gobierno de la ley 1931-1997, El Chen Chieh-jen 法治圖

gobierno de Mao Zedong, El Wu Tien-chang 關於毛澤東的統治

Gong, Hong/ Kung, Hung 龔弘 (1915-2004)

Gong, Jow-jiun 龔卓軍 (n. 1966)

Gran Recesión Económica, La Jin Jiangbo 经济大撤退

Gran Salto Adelante, El 大跃进

Gran Teatro del mundo, El 世界劇場

Gu, Hongzhong 顧宏中 (937-975)

Guangdong 广东

Guangxi 广西

Guizhou 贵州

Guo, Liang-ting 郭亮廷

H

Hainan 海南

hakka/kejia 客家

han 汉朝

Han, Xizai 韓熙載 (s. X)

Hardt, Michael (n. 1960)

Heilongjiang 黑龙江

Hei-shui 黑水城

Hill, Gary (n. 1951)

Historia de la dinastía Liao 遼史刑法志

Hobsbawm, Eric (n. 1917)

Hong Kong 香港

Hou, Chun-ming 侯俊明 (n. 1963)

Hou, Hsiao-hsien 侯孝賢 (n. 1947)

Hsieh, Tehching 謝德慶 (n. 1950)

Hsimen/Ximen 西門

Hsindian/Xindian 新店

Hsiung Shih Art Monthly 雄獅美術

Hsu, Manray 徐文瑞 (n. 1958)

Hu, Yong-fen 胡永芬

Huang, Chi-wen [Joanne] 黃其玟
Huang, Kuang-nan 黃光男 (n. 1944)
Huang, Jung-tsan 黃榮燦 (n. 1916)
Huike 慧可(487-593)
Hunan 湖南
Hung, Tung-lu / Hong, Tung-lu 洪東祿 (n. 1968)
hunpo 魂魄

I

Imagen de una mente ausente, Chen Chieh-jen 恍惚相
Imagen de unos gemelos idénticos, Chen Chieh-jen 連體魂
Incidente 2.28 二二八
Incidente Kaoshiung 美麗島事件
Instrucciones para la vida práctica (Chuanxilu)
傳習錄 (1521-1527)
Ishii, Siro (1892-1959)
IT Park 伊通公園

J

Jaula de madera/ lóng 籠
jian 間
Jin, Jiangbo 金江波 (n. 1972)
jing xiang 境像
Ju-chang 劇場

K

Kao, Chung-li 高重黎 (n. 1958)
Keelung 基隆市
Kiarostami, Abbas (n. 1940)
Kitan 契丹
Klein, Naomi (n. 1970)
Kortun, Vasif (n. 1958)
Koxinga 國姓爺/ Zheng Chenggong 鄭成功 (1624-1662)
Krauss, Rosalind (n. 1941)
Kuomintang 國民黨

L

Larga Marcha bajo la luz de la Luna, Lin Chu 月光下的長征
Le sheng (sanatorio) 樂生療養院
Lee, Kang-sheng 李康生 / Xiao Kang 小康 (n. 1968)
Lee, Ming-sheng 李銘盛 (n. 1952)
Lee, Teng-hui 李登輝 (n. 1923)
Lengua taiwanesa 臺語
Ley marcial 解嚴
Li, Chung-sheng 李仲生(1911-1984)
Li, Yu 李煜 (937-978)
Li, Xianting 栗宪庭 (n. 1949)
Liao 遼朝
Liao, Chi-chun 廖繼春 (1902-1967)
Libro de los Montes y de los Mares (Shanghai jing) 山海經
Lin, Chi-ming 林志明 (n. 1965)
Lin, Chu/Lin Ju 林巨 (n. 1959)
Lin, Wen-ching 林文清
lingchi 凌遲
Lingchi: Ecos de una fotografía histórica, Chen Chieh-jen
凌遲考：一張歷史照片的回音
Liu, Chi-hui [Joyce] 劉紀蕙
Long March Space 长征空间
Lu, Yung-Chih [Victoria] 陸蓉之(n. 1951)
Luchou 綠島的綠洲山
lugar del deseo, El 欲望場域
lugar del gran hombre. Castigo divino, El Hou Chun-ming 偉人館．刑天
lunhui (samsara) 輪回

M

Ma, Ying-jeou 馬英九(n. 1950)
Macao 澳門
Manchuguo 滿洲國
Mao, Zedong 毛泽东 (1893-1976)
Marí, Bartomeu (n. 1966)
Masacre de Nanjing en 1937, La Chen Chieh-jen 一九三七年南京大屠殺

Matignon, Jean-Jacques

Memorial de Chiang Kai-shek 國立中正紀念堂

Memorial de la Democracia de Taiwán 國立臺灣民主紀念館

Memorial de los derechos humanos de Taiwán 臺灣人權景美園區

Mercado nocturno de Shihta/Shida en Taipei 師大夜市

Método de ficción 虛構的方法

Miao Tien 苗天 (1925-2005)

Ming 明朝 (1368-1644)

Mirbeau, Octave (1848-1917)

Montano, Linda (n. 1942)

Movimiento de la Tierra 鄉土

Museo de Arte Mori de Tokyo 森美術館

Museo de Bellas Artes de Taipei 臺北市立美術館

Museo de las Fuerzas Armadas de Taipei 國軍歷史文物館

N

Nanjing 南京

Nanjo, Fumio南條 史生 (n. 1949)

Nativismo 本土化

Negri, Antonio (n. 1933)

Noack, Ruth (n. 1964)

Nombre y forma I, Chen Chieh-jen 名色相 I

No quiero dormir solo, Tsai Ming-liang 黑眼圈

Ni correr, ni andar, Lee Ming-sheng 非跑非走

O

Occidente, Grupo 東方

On going, Chen Chieh-jen 繼續中

Ozu, Yasujiro (1903-1963)

P

Partido Comunista Chino 中国共产党

Partido Progresista Democrático (DPP) 民進黨

Penas crueles 酷刑

Penghu, Islas 澎湖群島

pensheng jen/bensheng ren 本省人

Performance 行為藝術

Performance de un año, Hsieh Tehching 一年行為表演

pinlang/binlang 檳榔

Pirate my Own Work, I Chen Chieh-jen 自我盜版

Plaza de la Libertad自由廣場

Primavera en una pequeña aldea, Fei Mu 小城之春

Prisión política de la Isla Verde 綠島監獄

Proceso de transformación, Chen Chieh-jen 轉換過程

Purificación del Espíritu de la Vida, Lee Ming-sheng

生活精神的純化,

Q

Qianlong 乾隆 (1711-1799)

Qing 清朝 (1644-1911)

¿Qué hora es allí?, Tsai Ming-liang 你那邊幾點

Quinta Luna, Grupo 五月

R

Realismo Saludable 健康寫實

Rebeldes del Dios Neón, Tsai Ming-liang 青少年哪咤

Renacimiento I, Chen Chieh-jen 生 I

República de China 中華民國

República Popular China 中华人民共和国

Retrato de hombre sin cabeza de espaldas, Chang Chao-tang
無頭背影肖像

Retratos de vagabundos, alquilados e hipotecados, Chen
Chieh-jen 無居所者租, 屋者和房貸者的肖像

Retrocesión 撤退

río, El Tsai Ming-liang 河流

Rong Rong 榮榮

S

Said, Edward (1935-2003)

Sans, Jerome

Ser castrado, Chen Chieh-jen 去勢圖

Serie *Made in Taiwan. Eslogan VI*, Yang Mao-lin 標語篇

Shanghai 上海

Shimonoseki, Tratado de 馬關條約

Shen, Jiaben 沈家本 (1849-1913)

Sichuan 四川

Siete Intelectuales en el Bosque de Bambú, Los Yang Fudong
竹林七賢

song/su 俗

Sontag, Susan (1933-2004)

Sublevación en el alma y el cuerpo 1900-1999, Chen Chieh-jen
魂魄暴動 1900-1999.

Sun, Yat-sen/Sun Zhongshan 孫中山(1866-1925)

T

Tainan 臺南

Taiwán 臺灣

Taller de Cultura Popular 民衆文化工作室

Tangwai/ dangwai 黨外

Tang 唐朝

Tang del Sur 南唐

Tanshui/Danshui 淡水

Taoyuan 桃園

Takayuki, Kan (n. 1939)

Tarkovsky, Andrei (1932-1986)

Tatcher, Margaret (n. 1925)

Tendencias Contemporáneas en el Arte Chino
現代美術新展望

Terror Blanco 白色恐怖

Thomson, John (1837-1931)

Tiempo de vivir, Tiempo de morir, Hou Hsiao-hsien 童年往事

Tierra Viva 息讓

Torii, Ryuzo (1870-1953)

Tribunal Militar y prisión, Chen Chieh-jen 軍法局

Tsai, Ming-liang 蔡明亮 (n. 1957)

U

Unidad 731 哈爾濱曰本731部隊人

Universidad Católica de Fu-Jen en Taipei 輔仁大學

Universidad Nacional Chiao Tung 交通大學

V

Vagabundeando entre las ruinas: una civilización construida por esqueletos, Yao Jui-chung 廢墟迷走—以尸骸構築的文明

veladas de Han Xizai, Las Gu Hongzhong 韓熙載夜宴圖

veladas de Lao Li, Las Wang Qingsong 老栗夜宴圖

Vertov, Dziga (1896-1954)

Virilio, Paul (n. 1932)

Viva el amor, Tsai Ming-liang 愛情萬歲

Voz perdida, Chen Chieh-jen 失聲

VT ART Salon 非常廟藝文空間

W

waisheng jen/waisheng ren 外省人

Wang, Chia-chi [Jason] 王嘉驥 (n. 1961)

Wang, Jun-jieh 王俊杰 (n. 1963)

Wang, Mo-lin 王墨林 (n. 1949)

Wang, Pin-hua 王曼萍 [王品驊] (n. 1965)

Wang, Qingsong 王庆松 (n. 1966)

Wang, Yang-ming 王陽明 (1472-1529)

Wenzhou 溫州

Wu, Tien-chang 吳天章 (n. 1956)

Wuchihshan, Cementerio Militar de 五指山國軍示範公墓

Wushe (Incidente) 霧社事件

X

Xia occidental 西夏朝

Xiamen 廈門

Xing, Danwen 邢丹文(n. 1967)

Y

yansu 艷俗

Yang, Te-chang [Edward] 楊德昌 (1947-2007)

Yang, Fudong 杨福东 (n. 1971)

Yang, Mao-lin 楊茂林 (n. 1953)

Yao, Jui-chung 姚瑞中 (n. 1969)

Yoga sucio 限制級

Yonghe 永和
Yuan 元朝
Yuan, Goang-ming 袁廣鳴 (n. 1965)

Z

Zhang, Dali 張大力 (n. 1964)
Zhang, Daofan 張道藩 (1897-1968)
Zhao, Shaoruo 趙少若 (n. 1962)
zhe 磔

Apéndices Documentales

Tabla de transcripción del chino (UNESCO)*****

PINYIN zhongguo	Wade-Giles chung-kuo	EFEO tchong-kouo	Yale jung-gwo
a	a	a	a
ai	ai	ai	ai
an	an	an	an
ang	ang	nang	ang
ao	ao	ngao	au
ba	pa	pa	ba
bai	pai	pai	bai
ban	pan	pan	ban
bang	pang	pang	bang
bao	pao	pao	bau
bei	pei	pei	bei
ben	pen	pen	ben
beng	peng	peng	beng
bi	pi	pi	bi
bian	pien	pien	byan
biao	piao	piao	byau
bie	pieh	pie	bye
bin	pin	pin	bin
bing	ping	ping	bing
bo	po	po	bwo
bu	pu	pou	bu
ca	ts'a	ts'a	tsa
cai	ts'ai	ts'ai	tsai
can	ts'an	ts'an	tsan
cang	ts'ang	ts'ang	tsang
cao	ts'ao	ts'ao	tsao
ce	ts'e	ts'ö	tse
cen	ts'en	ts'en	tsen
ceng	ts'eng	ts'eng	tseng
cha	ch'a	tch'a	cha
chai	ch'ai	tch'ai	chai
chan	ch'an	tch'an	chan
chang	ch'ang	tch'ang	chang
chao	ch'ao	tch'ao	chau
che	ch'e	tch'ö	che
chen	ch'en	tch'en	chen
cheng	ch'eng	tch'eng	cheng
chi	ch'ih	tch'e	chr
chong	ch'ung	tch'ong	chung

PINYIN zhongguo	Wade-Giles chung-kuo	EFEO tchong-kouo	Yale jung-gwo
chou	ch'ou	tch'eu	chou
chu	ch'u	tch'ou	chu
chu	ch'u	tch'ou	chu
chua	ch'ua	tch'oua	chwa
chuai	ch'uai	tch'uoai	chwai
chuan	ch'uan	tch'ouan	chwan
chuang	ch'uang	tch'ouang	chwang
chui	ch'ui	tch'ouei	chwei
chun	ch'un	tch'ouen	chwun
chuo	ch'o	tch'ouo	chwo
ci	tz'u	ts'eu	tsz
cong	ts'ung	ts'ong	tsung
cou	ts'ou	ts'eu	tsou
cu	ts'u	ts'ou	tsu
cuan	ts'uan	ts'ouan	tswan
cui	ts'ui	ts'uei	tswei
cun	ts'un	ts'ouen	tswun
cuo	ts'uo	ts'o	tswo
da	ta	ta	da
dai	tai	tai	dai
dan	tan	tan	dan
dang	tang	tang	dang
dao	tao	tao	dau
de	te	tö	de
dei	tei	tei	dei
deng	teng	teng	deng
di	ti	ti	di
dian	tien	tien	dyan
diao	tiao	tiao	dyau
die	tieh	tie	dye
ding	ting	ting	ding
diu	tiu	tieou	dyou
dong	tung	tong	dung
dou	tou	teou	dou
du	tu	tou	du
duan	tuan	touan	dwan
dui	tui	touei	dwei
dun	tun	touen	dwun
duo	to	to	dwo

***** Ver http://portal.unesco.org/culture/es/files/32315/11628066923chinese_es.pdf/chinese_es.pdf

PINYIN zhongguo	Wade-Giles chung-kuo	EFEO tchong-kouo	Yale jung-gwo
e	e	ngo	e
ei	ei	ei	ei
en	en	ngen	en
eng	eng	ngeng	eng
er	erh	eul	er
fa	fa	fa	fa
fan	fan	fan	fan
fang	fang	fang	fang
fei	fei	fei	fei
fen	fen	fen	fen
feng	feng	fong	feng
fo	fo	fo	fwo
fou	fou	feou	fou
fu	fu	fou	fu
ga	ka	ka	ga
gai	kai	kai	gai
gan	kan	kan	gan
gang	kang	kang	gang
gao	kao	kao	gau
ge	ke (ko)	ko (kō)	ge
gei	kei	kei	gei
gen	ken	ken	gen
geng	keng	keng	geng
gong	kung	kong	gung
gou	kou	keou	gou
gu	ku	kou	gu
gua	kua	koua	gwa
guai	kuai	kouai	gwai
guan	kuan	kouan	gwan
guang	kuang	kouang	gwang
gui	kuei	kouei	gwei
gun	kun	kouen	gwun
guo	kuo	kouo	gwo
ha	ha	ha	ha
hai	hai	hai	hai
han	han	han	han
hang	hang	hang	hang
hao	hao	hao	hao
he	he (ho)	ho (hō)	he
hei	hei	hei	hei

PINYIN zhongguo	Wade-Giles chung-kuo	EFEO tchong-kouo	Yale jung-gwo
hen	hen	hen	hen
heng	heng	heng	heng
hong	hung	hong	hung
hou	hou	heou	hou
hu	hu	hou	hu
hua	hua	houa	hwa
huai	huai	houai	hwai
huan	huan	houan	hwan
huang	huang	houang	hwang
hui	hui	houi	hwei
hun	hun	houen	hwun
huo	huo	houo	hwo
ji	chi	ki (tsi)	ji
jia	chia	kia	jya
jian	chien	kien (tsien)	jyan
jiang	chiang	kiang (tsiang)	jyang
jiao	chiao	kiao (tsiao)	jyau
jie	chieh	kiai (kie, tsie)	jye
jin	chin	kin (tsin)	jing
jing	ching	king (tsing)	
jiong	chiung	kiong	jyong
jiu	chiu	kieou (tsieou)	jyou
ju	chŭ	kiu (tsiu)	Jyu
juan	chŭan	kiuan (tsiuan)	Jywan
jue	chŭeh	kio (kiue, tsio, tsieue)	jywe
jun	chŭn	kiun (tsiun)	jyun
ka	k'a	k'a	ka
kai	k'ai	k'ai	kai
kan	k'an	k'an	kan
kang	k'ang	k'ang	kang
kao	k'ao	k'ao	kau
ke	k'e (k'o)	k'o (k'ō)	ke
ken	k'en	k'en	ken
keng	k'eng	k'eng	keng
kong	k'ung	k'ong	kung
kou	k'ou	k'eou	kou
ku	k'u	k'ou	ku
kua	k'ua	k'oua	kwa
kuai	k'uai	k'ouai	kwai
kuan	k'uan	k'ouan	kwan
kuang	k'uang	k'ouang	kwang

PINYIN zhongguo	Wade-Giles chung-kuo	EFEO tchong-kouo	Yale jung-gwo
kui	k'uei	k'ouei	kwei
kun	k'un	k'ouen	kwen
kuo	k'uo	k'ouo	kwo
la	la	la	la
lai	lai	lai	lai
lan	lan	lan	lan
lang	lang	lang	lang
le	le	lō	le
lei	lei	lei	lei
leng	leng	leng	leng
li	li	li	li
lia	lia	lia	lya
lian	lien	lien	lyan
liang	liang	lieang	lyang
liao	liao	lieao	lyau
lie	lieh	lie	lye
lin	lin	lin	lin
ling	ling	ling	ling
liu	liu	liu	lyou
long	lung	long	lung
lou	lou	leou	lou
lu	lu	lou	lu
lǔ	lǔ	liu	lyu
luan	luan	louan	lwan
lǜe	lǜeh	liue (lio)	lywe
lun	lun	louen	lwun
luo	luo	lo (loue)	lwo
ma	ma	ma	ma
mai	mai	mai	mai
man	man	man	man
mang	mang	mang	mang
mao	mao	mao	mau
me	me	me	me
mei	mei	mei	mei
men	men	men	men
meng	meng	mong	meng
mi	mi	mi	mi
mian	mien	mien	myan
miao	miao	miao	myau
mie	mieh	mie	mye
min	min	min	min

PINYIN zhongguo	Wade-Giles chung-kuo	EFEO tchong-kouo	Yale jung-gwo
ming	ming	ming	ming
miu	miu	mieou	myou
mo	mo	mo	mwo
mou	mou	meou	mou
mu	mu	mou	mu
na	na	na	na
nai	nai	nai	nai
nan	nan	nan	nan
nang	nang	nang	nang
nao	nao	nao	nau
ne	ne	ne	ne
nei	nei	nei	nei
nen	nen	nen	nen
neng	neng	neng	neng
ni	ni	ni	ni
nian	nien	nien	nyan
niang	niang	niang	nyang
niao	niao	niao	nyau
nie	nieh	nie	nye
nin	nin	nin	nin
ning	ning	ning	ning
niu	niu	nieou	niu
nong	nung	nong	nung
nou	nou	neou	nou
nu	nu	nou	nu
nǔ	nǔ	niu	nyu
nuan	nuan	nouan	nwan
nǜe	nǜeh	nio	nywe
nuo	no	no	nwo
o	o	ngo	o
ou	ou	ngeou	ou
pa	p'a	p'a	pa
pai	p'ai	p'ai	pai
pan	p'an	p'an	pan
pang	p'ang	p'ang	pang
pao	p'ao	p'ao	pau
pei	p'ei	p'ei	pei
pen	p'en	p'en	pen
peng	p'eng	p'eng	peng
pi	p'i	p'i	pi

PINYIN zhongguo	Wade-Giles chung-kuo	EFEO tchong-kouo	Yale jung-gwo
pian	p'ien	p'ien	pyan
piao	p'iao	p'iao	pyau
pie	p'ieh	p'ie	pye
pin	p'in	p'in	pin
ping	p'ing	p'ing	ping
po	p'o	p'o	pwo
pou	p'ou	p'euou	pou
pu	p'u	p'ou	pu
qi	ch'i	k'i (ts'i)	chi
qia	ch'ia	k'ia	chya
qian	ch'ien	k'ien (ts'ien)	chyan
qiang	ch'iang	k'iang (ts'iang)	chyang
qiao	ch'iao	k'iao (ts'iao)	chyau
qie	ch'ieh	k'iai (k'ie, ts'ie)	chye
qin	ch'in	k'in (ts'in)	chin
qing	ch'ing	k'ing (ts'ing)	ching
qiong	ch'iong	k'iong	chyung
qiu	ch'iu	k'ieou (ts'ieou)	chyou
qu	ch'ü	k'iu (ts'iu)	chyu
quan	ch'üan	k'üan (ts'üan)	chywan
que	ch'üeh	k'io (k'üe, ts'io, ts'üe)	chywe
qun	ch'ün	k'iun (ts'iun)	chyun
ran	jan	jan	ran
rang	jang	jang	rang
rao	jao	jao	rau
re	je	jö	re
ren	jen	jen	ren
reng	jeng	jeng	reng
ri	jih	je	r
rong	jung	jung	rung
rou	jou	jeou	rou
ru	ju	jou	ru
ruan	juan	jouan	rwan
rui	jui	jouei	rwei
run	jun	jouen	rwen
ruo	juo	jo	rwo
sa	sa	sa	sa
sai	sai	sai	sai
san	san	san	san
sang	sang	sang	sang

PINYIN zhongguo	Wade-Giles chung-kuo	EFEO tchong-kouo	Yale jung-gwo
sao	sao	sao	sau
se	se	sö	se
sen	sen	sen	sen
seng	seng	seng	seng
sha	sha	cha	sha
shai	shai	chai	shai
shan	shan	chan	shan
shang	shang	chang	shang
shao	shao	chao	shau
she	she	chö	she
shei	shei	chei	shei
shen	shen	chen	shen
sheng	sheng	cheng	sheng
shih	shih	che	shi
shou	shou	chou	shou
shu	shu	choua	shu
shui	shuai	chouai	shwai
shuan	shuan	chouan	shwan
shuang	shuang	chouang	shwang
shui	shui	chouei	shwei
shun	shun	chouen	shwen
shuo	shuo	chouo (cho)	shwo
si	szu	sseu	sz
song	sung	song	sung
sou	sou	seou	sou
su	su	sou	su
suan	suan	souan	swan
sui	sui	souei	swei
sun	sun	souen	swun
suo	so	so	swo
ta	t'a	t'a	ta
tai	t'ai	t'ai	tai
tan	t'an	t'an	tan
tang	t'ang	t'ang	tang
tao	t'ao	t'ao	tau
te	t'e	t'ö	te
teng	t'eng	t'eng	teng
ti	t'i	t'i	ti
tian	t'ien	t'ien	tyan
tiao	t'iao	t'iao	tyau
tie	t'ieh	t'ie	tye
ting	t'ing	t'ing	ting

PINYIN zhongguo	Wade-Giles chung-kuo	EFEO tchong-kouo	Yale jung-gwo
tong	t'ung	t'ong	tung
tou	t'ou	t'eu	tou
tu	t'u	t'ou	tu
tuan	t'uan	t'ouan	twan
tui	t'ui	t'ouei	twei
tun	t'un	t'ouen	twen
tuo	t'o	t'o	two
wa	wa	wa	wa
wai	wai	wai	wai
wan	wan	wan	wan
wang	wang	wang	wang
wei	wei	wei	wei
wen	wen	wen	wen
weng	weng	wong	weng
wo	wo	wo	wo
wu	wu	wu	wu
xi	hsi	hi (si)	syi
xia	hsia	hia	sya
xian	hsien	hien (sien)	syau
xiang	hsiang	hiang (siang)	syang
xiao	hsiao	hiao (siao)	syau
xie	hsieh	hiäi (hie, sie)	sye
xin	hsin	hin (sin)	syin
xing	hsing	hing (sing)	sying
xiong	hsiung	hiong	syung
xiu	hsiu	hieou (sieou)	syou
xu	hsü	hiu (siu)	syu
xuan	hsüan	hiuan (siuan)	sywan
xue	hsüeh	hiue (siue)	sywe
xun	hsün	hiun (siun)	swyun
ya	ya	ya	ya
yan	yen	yen	yan
yang	yang	yang	yang
yao	yao	yao	yau
ye	yeh	ye	ye
yi	i	yi	yi
yin	yin	yin	yin
ying	ying	ying	ying
yo	yo	yo	yo
yong	yung	yong	yung

PINYIN zhongguo	Wade-Giles chung-kuo	EFEO tchong-kouo	Yale jung-gwo
you	yu	yeou	you
yu	yü	yu	yu
yuan	yüan	yuan	ywan
yue	yüeh	yue	ywe
yun	yün	yun	yun
za	tsa	tsa	dza
zai	tsai	tsai	dzai
zan	tsan	tsan	dzan
zang	tsang	tsang	dzang
zao	tsao	tsao	dzau
ze	tse	tsö	dze
zei	tsei	tsei	dzei
zen	tsen	tsen	dzen
zeng	tseng	tseng	dzeng
zha	cha	tcha	ja
zhai	chai	tchai	jai
zhan	chan	tchan	jan
zhang	chang	tchang	jang
zhao	chao	tchao	jau
zhe	che	tchö	je
zhei	chei	tchei	jei
zhen	chen	tchen	jen
zheng	cheng	tcheng	jeng
zhi	chih	tche	jr
zhong	chung	tchong	jung
zhou	chou	tcheou	jou
zhu	chu	tchou	ju
zhua	chua	tchoua	jwa
zhuai	chuai	tchouai	jwai
zhuai	chuan	tchouan	jwan
zhuang	chuang	tchouang	jwang
zhui	chui	tchouei	jwei
zhun	chun	tchouen	jwun
zhuo	cho	tcho (tchouo)	jwo
zi	tzu	tseu	dz
zong	tsung	tsong	dzung
zou	tsou	tseou	dzou
zu	tsu	tsou	dzung
zuan	tsuan	tsouan	dzwan
zui	tsui	tsouei	dzwen
zuo	tso	tso	

Cronología 1*****

Siglo XV Primer contacto conocido entre China y los aborígenes de Taiwán.

1544 Los exploradores portugueses encuentran la *Ilha Formosa* (Isla Formosa).

Siglo XVII Fuerte movimiento migratorio chino a Taiwán.

1624 Los holandeses construyen el Fuerte Zeelandia junto a Tainan.

1662 Koxinga se hace con el poder en la isla.

1683 Los Qing se hacen con el control de Taiwán, incorporándolo al imperio chino.

1885 Tratado de Shimonoseki. Taiwán pasa a convertirse en colonia japonesa.

1895 La resistencia a la ocupación japonesa persiste hasta 1902.

1898 Goto Shimpei inicia el programa de modernización de Taiwán.

1921-1934 Los activistas políticos taiwaneses solicitan sin éxito un parlamento taiwanés.

1930 Masacre de aborígenes en el poblado de Musha.

1937-1945 Las fuerzas armadas japonesas aceptan el reclutamiento de taiwaneses para combatir en el frente de la Segunda guerra mundial.

1945 Con la derrota japonesa en la guerra, Taiwán es devuelto al gobierno chino de Chiang Kai-shek (KMT). Chen Yi será nombrado gobernador de la isla.

1947 Se produce el Incidente 2.28 seguido del levantamiento de la población, duramente sofocado por el ejército del KMT.

1949 El gobierno del Partido Comunista Chino se instala en China continental y el KMT se retira a Taiwán. Las fuerzas

del PCC intentan hacerse con Taiwán. El estado de ley marcial es declarado hasta el año 1987.

1949-53 El gobierno del KMT implementa con éxito un programa de reformas en la isla.

1950 El inicio de la Guerra de Corea conduce a los Estados Unidos a instalar un bloqueo para evitar la invasión china en Taiwán.

Cronología 2*****

1986

-Es fundado el grupo de pintura New Style Art en el sur de Taiwán.

-La performance *Non-line* de Lee Ming-Sheng es censurada por sus alusiones al Incidente 2. 28.

-Quince galerías y revistas de arte organizan la primera edición de **Art Gallery Expo** en el Hotel Howard Plaza de Taipei.

-El Museo Nacional de Palacio acoge la exposición *Contemporary Art Experiment Exhibition*.

-Se funda el Grupo de Arte Moderno 333.

-El Museo Nacional de Bellas Artes de Taipei presenta las exposiciones *Chinese Modern Painting Retrospective* y *New Perspectives in Modern Painting of the R.O.C.*

-Huang Kuang-nan es nombrado director del Museo Nacional de Bellas Artes de Taipei.

-Fundación del grupo Tierra Viva del que forma parte Chen Chieh-jen entre otros.

-Creación de las revistas *Contemporary Monthly* y *South Magazine*.

-El KMT anuncia reformas como el futuro levantamiento de la ley marcial y la libertad de partidos políticos.

-Quince directores de cine e intelectuales taiwaneses publican en 1987 el Manifiesto del Cine Taiwanés que marca el inicio del movimiento de la Nueva Ola del cine taiwanés.

1987

-El Museo Nacional de Bellas Artes de Taipei organiza una exposición retrospectiva del grupo Cobra.

-Victoria Lu publica las series "Postmodern Art Phenomenon" en *Artist magazine*.

-Frederic Jameson visita Taiwán.

-Fin de las restricciones sobre el peinado de los estudiantes.

-Es fundada *The Journalist*.

-El gobierno declara oficialmente el fin de la ley marcial.

-El gobierno anuncia que se permitirán las visitas a China continental.

-Se inaugura el Teatro y la Ópera Nacional.

-Se relaja la censura sobre la prensa y el cine.

***** Según Denny Roy, *Taiwan: a Political History* (Londres: Cornell University Press, 2003).

***** Según Huang Tsai-lang, *The Transitional Eighties: Taiwan's Art Breaks New Ground* (Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 2004).

- Se establece el *Council for Cultural Affairs* (CCA).
- Primeras acciones de teatro callejero organizadas por *Body Phase Studio* de Wang Mo-lin.

1988

- El Museo Nacional de Bellas Artes de Taipei presenta la exposición *World of Dada*.
- La prensa escrita comienza a dedicar secciones al arte.
- Chiang Ching-kuo fallece de enfermedad y Lee Teng-hui⁹ alcanza la presidencia.
- El día 20 de mayo los campesinos del sur de Taiwán organizan una marcha de protesta hasta el norte de la isla, que finalizará en un violento enfrentamiento con la policía.
- Fundación del espacio expositivo *IT Park*.
- Se relaja la censura en los guiones de cine.

1989

- La editorial Hsiung-shih Art Books publica el *Diccionario de Arte Chino*.
- El Departamento de Historia del Arte Chino de la Universidad Nacional de Taiwán restituye La Escuela de Posgrado en Historia del Arte.
- Apertura del espacio expositivo *Apartment 2*.
- CCA crea programas de becas para ayudar a artistas y profesionales del mundo del arte.
- Se producen los sucesos de la Plaza de Tian'anmen en Beijing.
- La *Ciudad de la tristeza* de Hou Hsiao-hsien obtiene el León de Oro en El Festival de Cine de Venecia.
- Estudiantes y profesores universitarios se manifiestan para demandar una mayor libertad y democracia en el campus.
- La Sección de Patrimonio Artístico es establecida con el objetivo de preservar la herencia artística y cultural de Taiwán, así como para promover la educación e investigación artística y el intercambio internacional de arte.

Currículo y texto de presentación de Chen Chieh-jen.***** (en inglés y en chino)

1. Chen Chieh-jen

1960, Taoyuan, Taiwán. Vive y trabaja en Taipei, Taiwán

Selección de Exposiciones Individuales.

- 2010 *Empire's Borders I & II*- Chen Chieh-jen, Long March Space, Beijing *On the Empire's Borders, Chen Chieh-jen 1996-2010*, Taipei Fine Arts Museum, Taipei.

*****Estos documentos fueron facilitados por el artista para su exposición en la Galería Long March de Beijing (2010-2011).

- Empire's Borders II*- Chen Chieh-jen, REDCAT, Los Angeles.
- 2009 *Empire's Borders I & Military Court and Prison*, Main Trend Art Gallery, Taipei.
- 2008 *Military Court and Prison*- Chen Chieh-jen, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- 2007 *Condensation: Five Video Works by Chen Chieh-jen*, Asia Society and Museum, Nueva York.
- 2006 *The route*, Main Trend Art Gallery, Taipei.
- Lingchi-Echoes of a Historical Photograph*, De Hallen Museum, Haarlem.
- 2004 *Lingchi-Echoes of a Historical Photograph*, Claudio Poleschi Arte Contemporanea, Lucca.
- 2002 *Lingchi-Echoes of a Historical Photograph*, an abandoned Factory, Taoyuan.
- 2001 *Chen Chieh-jen*, Galerie Nationale du Jeu de Paume, París.
- 1998 *Revolt in the Soul & Body II*, Taipei Fine Arts Museum, Taipei.
- 1997 *Revolt in the Soul & Body I*, Lin & Keng Gallery, Taipei.

Selección de Exposiciones Colectivas.

- 2010 The 7th Shanghai Biennale, Shanghai Art Museum, Shanghai
- There is always a cup of sea to sail in*, 29th Bienal de São Paulo, Pavilhão Ciccillo Matarazzo, Parque do Ibirapuera, São Paulo.
- The Right to Protest*, Museum on the Seam, Jerusalem.
- The 4th Artes Mundi Prize, National Museum Cardiff, Cardiff.
- 2009 *The 6th Asia Pacific Triennial of Contemporary Art*, Queensland Gallery of Modern Art, Brisbane.
- NS Harsha: Nations & Chen Chieh-jen: Factory*, Iniva (Institute of International Visual Arts), Londres.
- The 21st Century, The Feminine Century, The Century of Diversity and Hope*, 2009 Internal Incheon Women Artists' Biennial, Incheon.
- Foreign Affairs*, 53th Biennale di Venezia-Taiwan Pavilion, Venecia.
- Hundred Stories about Love*, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa.
- A Factory, A Machine, A Body... - Archaeology and Memory of Industrial Spaces*, Centre d'Art La Panera, Lleida; Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM de México, Ciudad de México.
- Fact and Fiction: Recent Works from the UBS Art Collection*, Guangdong Museum of Art, Guangzhou.
- Biennial Cuvée 09*, O.K Center for Contemporary Art, Linz.
- Vacuumnoise*, Trafo - House of Contemporary Arts, Budapest.
- 2008 *Prospect.1*, New Orleans Biennial, Nueva Orleans.
- Home*, Taiwan Biennial, National Taiwan Museum of Fine Arts,

- Taichung.
Corporeal / Technoreal, Mediations Biennale, Poznan.
Moving Horizons: The UBS Art Collection 1960s to the present day, National Art Museum of China, Beijing.
Farewell to Post-Colonialism, The Third Guangzhou Triennial, Guangdong Museum of Art, Guangzhou.
Memoria- Casting a Gaze, Contemporary Art Museum, Kumamoto-CAMK, Kumamoto.
Memories for Tomorrow: Work from UBS Art Collection, Shanghai Art Museum, Shanghai.
Tiefenrausch (Rapture of the Deep): Stream of Forgotten Memories, O.K Center for Contemporary Art, Linz.
Crossing Values, les Ateliers de Rennes – biennale d'art contemporain, Rennes.
Biennial Cuvée 08, O.K Center for Contemporary Art, Linz.
Art is for The Spirit: Work from UBS Art Collection, Mori Art Museum, Tokyo.
Encounter the landscape – The individual and his self-formation in the social transformation, Palazzo della Esposizioni, Roma.
Under the Pain of Death, Austrian Cultural Forum NYC, Nueva York.
- 2007 *Not Only Possible, But Also Necessary – Optimism in the age of global war*, the 10th International Istanbul Biennial, iMÇ Building, Estandul.
Shooting Back, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Viena.
Thermocline of Art-New Asian Waves, ZKM (Center for Art and Media), Karlsruhe.
Geopoetics, Subject, class and identity, Centro Guerrero, Granada.
Cloth That Shook The World, Textile Museum of Canada, Toronto.
The Screen Eye or The New Image, Casino Luxembourg – Forum of Contemporary Art, Luxemburgo.
World Factory: Resistance and Dreams, Exhibitions & Public Programs Coordinator, San Francisco Art Institute, San Francisco.
- 2006 *Naked Life*, Museum of contemporary Art, Taipei.
Undercurrents 06, Museum of Art in Göteborg, Göteborg.
Equal and Less Equal, Museum on the Seam, Jerusalem.
Liverpool Biennale: International 06, Tate Liverpool, Liverpool.
Fever Variations, Gwangju Biennale 2006, Biennale Hall, Gwangju.
Altered States, Taipei Fine Arts Museum, Taipei.
Zones of Contact, 15th Biennale of Sydney, Gallery 4a, Sydney.
- Biennial Cuvée 06*, O.K Center for Contemporary Art, Linz.
Beautiful Suffering: Photography and the Traffic in Pain, Williams College Museum of Art, Williamstown, Massachusetts.
- 2005 *Parallel Realities-Asian Art Now*, the 3rd Fukuoka Asian Art Triennial 2005, Fukuoka.
This Storm is What We Call Progress, Arnolfini, Bristol.
Variation Xanadu, Museum of contemporary Art, Taipei.
The Agony and the Ecstasy, FACT (Foundation for Art & Creative Technology), Liverpool.
The experience of art, 51st Biennale di Venezia, Padiglione Italia, Venecia.
Lisboa Photo 2005, Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa.
- 2004 *Do You Believe in Reality?*, 2004 Taipei Biennial, Taipei Fine Arts Museum, Taipei.
Techniques of the Visible, 2004 Shanghai Biennale, Shanghai Art Museum, Shanghai.
Work it, SCAPE Biennial, Christchurch.
Slow Rushes - Takes on the Documentary Sensibility in Moving Images from Around Asia and the Pacific, Contemporary Art Center, Vilnius, Lithuania
Ruins and Civilization, Eslite Vision Art Space, Taipei.
Histories: Eyelids and Lips, Photo España 2004, Antigua Fábrica de Tabacos, Madrid.
The human condition, Museu d'Historia de la Ciutat, Barcelona.
- 2003 *Shifting Time/ Space*, Kunstraum Walcheturm, Zürich.
- 2002 *Great Theatre of the World*, 2002 Taipei Biennial, Taipei Fine Arts Museum, Taipei.
Translated Acts, Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México.
- 2001 *Floating Chimeras-Contemporary Asian Art*, Edsvik konst och kultur, Sollentuna, Suecia.
From Iconoclasm to Neo-Iconolatry, Cherng Piin Gallery, Taipei.
Translated Acts, Haus der Kulturen der Welt, Berlin; Queens Museum of Art, Nueva York.
- 2000 *The 31st Rencontres Internationales de la Photographie*, Abbaye de Montmajour, Arles.
The Mind on the Edge (of the New Centres), Photo España 2000, Circulo de Bellas Artes, Madrid.
Sharing Exoticisms, 5th Biennale de Lyon Contemporary Art, Halle Tony Garnier, Lyon.

Man & Space- Art & Human Rights, Gwangju Biennale 2000, Biennale Hall, Gwangju.

- 1999 International Photography Biennale, Centro de la Imagen, Ciudad de México.
Close to Open, 48th Biennale di Venezia-Taiwan Pavilion, Venecia.
- 1998 *Routes, Routes, Routes, Routes, Routes, Routes, Routes*, XXIV Bienal de São Paulo, Pavilhão Ciccillo Matarazzo, Parque do Ibirapuera, São Paulo.
Site of Desire, 1998 Taipei Biennial, Taipei Fine Arts Museum, Taipei.
- 1996 *The Quest for Identity-Sexuality and Power*, 1996 Taipei Biennial, Taipei Fine Arts Museum, Taipei.

Festivales de Cine.

- 2010 *Cinema Project: Beyond Borders*, The Portland International Film Festival, Portland.
- 2009 *Fight the Power*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
arte.mov Festival, Belo Horizonte.
Impakt Festival 2009, Utrecht.
Subversive Film Festiva, Zagreb.
International Film Festival Breda, Breda.
- 2008 Kaohsiung Film Festival, Kaohsiung.
Body Song, P.O.P Cinema, Taipei.
International Short Film Festival Oberhausen: Border-Crossers and Trouble-Makers, Oberhausen.
2008 Image Forum Festival, Tokyo.
The 37th International Film Festival Rotterdam, Rotterdam.
- 2007 *After the Fact*, National Film Theatre, London.
- 2006 Edinburgh International Film Festival, Edinburgh.
Hong Kong International Film Festival: Avant-Garde, Hong Kong.
- 2005 Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI), Buenos Aires.
- 2004 2004 Taiwan Documentary International Festival, Taipei.
The 48th London Film Festival: Experimental Short Films, London.
2004 Vancouver International Film Festival: Experimental Short Films, Vancouver.
Image Forum Festival 2004-Experimental Film and Video, Image Forum, Tokio.
- 2003 *Vidéoart et Cinéma Expérimental de Chine Populaire et de Taiwan*, Light Cone, Paris.

Premios

- 2009 The 13rd National Award for Arts, Taiwán.
- 2008 PULSE Prize, PULSE Contemporary Art Fair, Miami, USA.
- 2000 The Special Prize, Gwangju Biennale, Gwangju, Corea del Sur.

2.陈界仁

- 1960 生于台湾桃园。高职美工科毕业。生活和工作于台北。

展览记录 / 部分个展

- 2010 【帝国边界 I & II —陈界仁个展】，长征空间，北京，中国
【在帝国的边界上：陈界仁 1996-2010】，台北市立美术馆，台北，台湾
【帝国边界 II—西方公司：陈界仁个展】，REDCAT 艺术中心，洛杉矶，美国
- 2009 【帝国边界 I & 军法局 陈界仁个展】，大趋势画廊，台北，台湾
- 2008 【军法局 陈界仁个展】，苏菲雅皇后国家美术馆，马德里，西班牙
- 2007 【凝结：五件陈界仁的录像作品】，亚洲协会美术馆，纽约，美国
- 2006 【路径图】，大趋势画廊，台北，台湾
【凌迟考：一张历史照片的回音】，De Hallen 美术馆，荷兰
- 2004 【凌迟考：一张历史照片的回音】，Claudio Poleschi 当代艺术画廊，卢卡，意大利
- 2002 【凌迟考：一张历史照片的回音】，废工厂，桃园，台湾
- 2001 【ASIATICA II 陈界仁】，网球场国家画廊，巴黎，法国
- 1998 【魂魄暴乱—I】，台北市立美术馆，台北，台湾
- 1997 【魂魄暴乱—I】，大未来画廊，台北，台湾

展览记录 / 部分联展

- 2010 【第七届上海双年展，巡回排演】，上海美术馆，上海，中国
【第二十九届圣保罗双年展：总是有一杯可以在里面航行的海】，Pavilhão Ciccillo Matarazzo, Parque do Ibirapuera, 圣保罗，巴西
【抗争的权利】，Museum on the Seam，耶路撒冷，以色列
【第四届 Artes Mundi Prize】，Cardiff 国家美术馆，韦尔斯，英国
- 2009 【第六届亚太三年展】，布里斯本当代艺术馆，布里斯本，澳洲
【NS Harsha: Nations & Chen Chieh-jen: La fábrica】，国际视觉艺术协会，伦敦，英国
【2009 仁川女性艺术家双年展：21 世纪·女性世纪·多元与希望的世纪】，仁川市，韩国
【第五十三届威尼斯双年展—台湾馆：外交】，普里奇欧尼宫，威尼斯，意大利
【一百个爱的故事】，金泽市 21 世纪美术馆，金泽市，日本

- 【工厂、机械、身体—工业空间的考古学与记忆】巡回展，La Panera 艺术中心，莱里达，西班牙；国立墨西哥自治大学当代艺术博物馆，墨西哥市，墨西哥
- 【虚实相映—瑞银集团新近艺术珍藏展】，广东美术馆，广州，中国
- 【Biennial Cuvée 09】，O.K 当代艺术中心，林兹，奥地利
- 【真空噪音】，Trafo 当代艺术之家，布达佩斯，匈牙利
- 2008 【第一届纽奥良双年展：展望·1】，纽奥良，美国
- 【台湾美术双年展：家】，台湾国立美术馆，台中，台湾
- 【调解双年展：Corporeal/Technoreal】，波兹南，波兰
- 【移动的地平线：瑞银集团艺术珍藏】，中国美术馆，北京，中国
- 【第三届广州三年展：与后殖民说再见】，广东美术馆，广州，中国
- 【记忆—铸造凝视】，熊本市现代美术馆，熊本市，日本
- 【为了明天的记忆：瑞银集团艺术藏品展】，上海美术馆，上海，中国
- 【地下坎陷：遗忘的记忆之流】，O.K 当代艺术中心，林兹，奥地利
- 【第一届汉恩艺术家工作坊 / 双年展：交换价值】，汉恩，法国
- 【Biennial Cuvée 08】，O.K 当代艺术中心，林兹，奥地利
- 【艺术为灵性而在：UBS 收藏展】，森美术馆，东京，日本
- 【抵抗景观：社会变革中的个人和他的自我形式】，罗马国家美术馆，罗马，意大利
- 【死亡的痛苦下】，奥地利文化论坛，纽约，美国
- 2007 【第十届伊斯坦堡双年展：不只可能，而且必要，全球战争年代下的乐观主义】，MÇ 大楼，伊斯坦堡，土耳其
- 【向后射击】，Thyssen-Bornemisza 当代艺术基金会，维也纳，奥地利
- 【艺术温水层 - 新亚洲浪潮】，ZKM 科技媒体艺术中心，卡斯鲁尔，德国
- 【边缘诗学：主体、阶级和身份】，Guerrero 中心，格拉纳达，西班牙
- 【撼动世界的布】，织品博物馆，多伦多，加拿大
- 【眼睛银幕或新影像】，Casino Luxembourg 当代艺术论坛，卢森堡市，卢森堡
- 【世界工厂：抵抗与梦想】，旧金山艺术学院，旧金山，美国
- 2006 【赤裸人】，台北当代艺术馆，台北，台湾
- 【潜流 06】，Göteborg 美术馆，歌德堡，瑞典
- 【对等与不对等】，Museum on the Seam，耶路撒冷，以色列
- 【利物浦双年展：国际 06】，利物浦泰德美术馆，利物浦，英国
- 【2006 年光州双年展：热风变奏曲】，双年展展览馆，光州，韩国
- 【疆界】，台北市立美术馆，台北，台湾
- 【第十五届雪梨双年展：接触地带】，Gallery 4a，雪梨，澳洲
- 【Biennial Cuvée 06】，O.K 当代艺术中心，林兹，奥地利
- 【美丽的痛苦：摄影与痛苦的交流】，威廉斯学院美术馆，麻萨诸塞州，美国
- 2005 【福冈亚洲艺术三年展：多重世界—现今的亚洲艺术】，福冈亚洲美术馆，福冈，日本
- 【这场风暴我们谓之进步】，Arnolfini 艺术中心，布里斯托，英国
- 【仙那度变奏曲】，台北当代艺术馆，台北，台湾
- 【痛苦与狂喜】，FACT 艺术与创意科技基金会，利物浦，英国
- 【第五十一届威尼斯双年展：艺术的经验】，Padiglione Italia，威尼斯，意大利
- 【2005 里斯本摄影节】，全国美术协会，里斯本，葡萄牙
- 2004 【2004 台北双年展：在乎现实吗？】，台北市立美术馆，台北，台湾
- 【2004 上海双年展：影像生存】，上海美术馆，上海，中国
- 【SCAPE 双年展：Work it】，基督城，纽西兰
- 【慢速冲击：接纳亚太地区动态影像中的纪实情感】，CAC 当代艺术中心，维尔纽斯，立陶宛
- 【穿越—废墟与文明】，诚品艺文空间，台北，台湾
- 【2004 西班牙摄影节：复数的历史—眼帘与嘴唇】，烟草工厂，马德里，西班牙
- 【人类境况：梦的幻影】，Ciutat 历史博物馆，巴塞隆纳，西班牙
- 2003 【转换时间 / 空间】，Walcheturm 艺术空间，苏黎世，瑞士
- 2002 【2002 台北双年展：世界剧场】，台北市立美术馆，台北，台湾
- 【转译的行为】，Carrillo Gil 美术馆，墨西哥市，墨西哥
- 2001 【飘浮的喷火兽：亚洲当代艺术】，爱德维克艺术文化馆，索兰特纳，瑞典
- 【从反圣像到新圣像】，诚品画廊，台北，台湾
- 【转译的行为】，世界文化宫，柏林，德国；皇后美术馆，纽约，美国
- 2000 【第三十一届阿尔国际摄影节】，蒙马日修道院，阿尔，法国
- 【2000 年西班牙摄影节：边缘之心—新中心】，环形美术馆，马德里，西班牙
- 【第五届里昂双年展：分享的异国情调】，东尼·贾尼耶厅，里昂，法国
- 【2000 年光州双年展：人间—艺术与人权】，双年展大楼，光州，韩国
- 1999 【墨西哥国际摄影双年展】，墨西哥影像中心，墨西哥市，墨西哥
- 【第四十八届威尼斯双年展—台湾馆：意乱情迷—台湾艺术三线路】，普里奇欧尼宫，威尼斯，意大利
- 1998 【第二十四届圣保罗双年展：路线，路线，路线，路线，路线，路线，路线】，Pavilhão Ciccillo Matarazzo，Parque do Ibirapuera，圣保罗，巴西
- 【1998 台北双年展：欲望场域】，台北立美术馆，台北，台湾

1996 【1996 台北双年展：台湾艺术的主体性—情欲与权力】，台北市立美术馆，台北，台湾

电影节

- 2010 【2010 波特兰国际电影节：Cinema Project 超越边界】，波特兰市，美国
- 2009 【对抗权力】，苏菲雅皇后国家美术馆，马德里，西班牙
【arte.mov Festival】，Belo Horizonte，巴西
【Impakt Festival 2009】，乌特勒支，荷兰
【危险份子影展】，扎格瑞布，克罗地亚共和国
【第一届布拉达国际电影节】，布拉达市，荷兰
- 2008 【高雄电影节】，高雄，台湾
【身体与灵魂影展】，国民戏院，台北，台湾
【奥伯豪森电影节：越界者与闹事者】，奥伯豪森，德国
【2008 影像论坛影展】，东京，日本
【第 37 届鹿特丹国际电影节】，鹿特丹，荷兰
- 2007 【真实之后】，国家电影剧院，伦敦，英国
- 2006 【第六十届爱丁堡国际电影节：黑盒子单元】，爱丁堡，英国
【第三十届香港国际电影节—前卫单元】，香港，中国
- 2005 【2005 布宜诺艾利斯国际独立电影节】，布宜诺艾利斯，阿根廷
- 2004 【2004 台湾国际纪录片双年展—比纪录片还慢】，台北，台湾
【第 48 届伦敦电影节：实验短片单元—死亡与变貌】，伦敦，英国
【2004 温哥华国际电影节：龙虎系列、短片单元—死亡与变貌】，温哥华，加拿大
【2004 影像论坛影展：实验电影与录像】，影像论坛，东京，日本
- 2003 【中国大陆与台湾实验电影与录像艺术节】，Light Cone，巴黎，法国

奖项

- 2009 第十三届国家文艺奖—视觉艺术，台湾
- 2008 PULSE 奖，PULSE 当代艺术博览会，迈阿密，美国
- 2000 特别奖，光州双年展，光州，韩国

3.Texto de presentación del artista: About the Artist (Sobre el artista)

Chen Chieh-jen was born in 1960 in Taoyuan, Taiwan, and graduated from a vocational high school for the arts. He currently lives and works in Taipei, Taiwan.

Chen attended high school during the Cold War/Martial Law period. Because school authorities deemed his artwork dark and pessimistic, he was forbidden to participate in school exhibitions. After graduating, Chen worked in an electronics factory and later worked in a Taiwan animation studio that

primarily carried out American animation projects.

From 1983 to 1986, Chen challenged the limits of expression under the Martial Law system and the conservative art establishment with guerrilla-style performance art and underground exhibitions.

In 1984 Chen was scheduled to present a solo exhibition at the American Culture Center, which actively promoted modern art in Taiwan. On the day of the opening, the center canceled the exhibition without a clear explanation. After this incident, Chen started to reevaluate the colonial-style political, economic, and cultural policies the United States were implementing in Taiwan.

In 1985 Chen Chieh-jen was invited to exhibit at *The Art of Color and Form: An Exhibition of the Avant-garde, Installation and Spatial Design*, held at the Taipei Fine Arts Museum. Before the exhibition opened, Chen discovered the museum director insulted and destroyed the work of Taiwanese artist Chang Chien-fu. Chen not only stood by Chang's accusations against the director, but also boycotted the museum, not stepping foot into the Taipei Fine Arts Museum until eleven years later, when he was invited to participate in a 1996 exhibition.

After martial law was lifted in 1987, Chen stopped producing art for eight years. During this period he was supported by his brother who worked as a street vendor and started to examine his family history and the military court and prison, ordnance works, industrial areas and illegal shanty areas in the environment where he grew up. Chen also explored the trajectory of Taiwan's modern history; from colonial domination, the Cold War/Martial Law period, and Taiwan's time as a key base in global capitalist production; to its gradual transformation into a consumer society, entry into the neoliberal global infrastructure after the end of martial law, and variations in *zeitgeist* under Taiwan's status as a *state of exception* in international politics.

Chen Chieh-jen believes that years of domination and the current mainstream neoliberal discourse have either hidden or eliminated much of the social reality and historical context of Taiwan, and Taiwanese society has lost the ability to think about the future from the context of the past.

Resuming his artwork in 1996, Chen created a series of photographic and video projects that re-imagine, re-write

and re-connect his experience of living in a marginalized region and the intrinsic spirit of Taiwanese society, as well as propose possible ways of subverting dominant neoliberal logic.

In 1996, by applying his revisionist strategies to historical photographs of torture, Chen discussed the history of the photographed, an aspect of the history of photography that has yet to be fully explored, and used this to create a series of digital images entitled *Revolt in the Soul & Body*. Chen also extended these ideas in his three-channel video work, *Lingchi – Echoes of a Historical Photograph*.

For the filming of his 2003 single-channel video entitled *The Factory*, Chen invited unemployed women workers to return to the bankrupt garment factory where they had once worked and reenact their jobs. In this video, Chen explores the plight of unemployed the factory workers under globalization and industrial flight in Taiwan. By occupying and filming in the closed the factory still owned by company investors, Chen and the women transform it into an critical space that cannot be erased.

To film his 2005 single-channel video *Bade Area*, Chen invited day laborers from Taoyuan's Bade District and unemployed friends to illegally enter factories and offices which had been sealed by the authorities due to questionable business practices. In these spaces where it is illegal to enter or move anything, Chen and the invited participants repeatedly and pointlessly move and pile up tables and chairs, thereby questioning the meaning of labor.

For his 2006 single-channel video *The Route*, Chen Chieh-jen invited Kaohsiung longshoremen to perform a symbolic strike, relating it to a historic dockworker strike in Liverpool, England. Chen's video explores possible political activism aimed at neoliberal mechanisms created by linkages between global capitalism and national governments. In this video, Chen uses art to extend the significance of the historic Liverpool strike.

For his 2007 – 2008 single-channel video *Military Court and Prison*, Chen uses a martial law period detention center as his setting. Originally used to process political prisoners, the center was slated for transformation into a human rights memorial before Chen started filming. In this video, Chen explores control mechanisms and the possibility of prisons without walls in contemporary society.

The 2008 – 2009 single-channel video *Empire's Borders I* was inspired by Chen's experience of being accused of wanting to immigrate to the United States illegally when applying for a travel visa, and explores how empires monitor and discipline citizens of weaker nations with their border control policies.

In his 2010 three-channel video *Empire's Borders II– Western Enterprises*, Inc., Chen investigates his father's training as a member of the Anti-Communist National Salvation Army, which was co-organized by the CIA and Nationalist Government of Taiwan. The video reflects on the United States' long-term domination of Taiwanese society, and the formation of Taiwanese society as one without historical records or a collective consciousness, emphasizing the importance of the grassroots construction of a “people's memory” and a “people's history.”

Working with local citizens, Chen Chieh-jen combines experimental aesthetics with the unique poetic qualities of video to initiate dialogue and connections with audiences around the world. Chen emphasizes the use of visual art to suggest bodily memories, perceptions, elusive states of mind, and hard to articulate atmospheres related to ideological and political topics, especially those in this era of increasing neoliberal domination. His artwork is not only an act of resisting the historical amnesia that surrounds us, but is also about imagining new forms through which a “people's history” can be written and new possibilities through which a “democracy of diversity” can be achieved.

Chen Chieh-jen has held solo exhibitions at the Taipei Fine Arts Museum; REDCAT art center in Los Angeles; the Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofia in Madrid; the Asia Society in New York; and the Galerie nationale du Jeu de Paume in Paris. Group exhibitions include: the Venice Biennale, Biennale de Lyon, São Paulo Art Biennial, Liverpool Biennial, Biennale of Sydney, Istanbul Biennial, Taipei Biennial, Gwangju Biennale, Shanghai Biennale, Fukuoka Asian Art Triennale, and the Asia Pacific Triennial of Contemporary Art in Brisbane. Chen has also participated in photography festivals in Spain, Lisbon and Arles; and film festivals in London, Vancouver, Edinburgh and Rotterdam. Chen Chieh-jen was also the recipient of the Taiwan National Culture and Arts Foundation's National Award for Arts in 2009, and the Korean Gwangju Biennale Special Award in 2000.

4.关于艺术家

陈界仁，1960年生于台湾桃园，高职美工科毕业，目前生活和作品于台湾台北。

在台湾冷战/戒严时期，他于就读高职美工科时，即因校方认为其作品「思想灰色」而被禁止展出；毕业后，他曾至电子工厂、动画加工工厂工作。

1983—1986年陈界仁曾以游击式的行为艺术和策划体制外的地下展览，干扰当时的戒严体制。

1984年陈界仁至当时「积极推广」现代主义艺术的美国文化中心举办个展时，于展览开幕当天被美国文化中心以不明理由封杀，经此事件后，他开始反思美国对台湾进行政治、经济、文化上的各种殖民政策。

1985年他应邀参加台北市立美术馆「前卫 空间 装置」展时，于布展期间，发生美术馆馆长辱骂、损毁参展艺术家张建富作品事件，陈界仁除主动作为受害艺术家控告北美馆馆长之证人，并不再进入北美馆，直到11年后的1996年，陈界仁才再度参加北美馆的展览。

1987年台湾解除戒严后，陈界仁停止创作沉寂了八年，这段期间他在摆地摊的弟弟支助生活下，开始经由重新审视自身的成长经验、家族历史和其生活环境中的军法局、兵工厂、加工区、违章建筑区等空间，省思台湾在历经殖民统治、冷战/戒严时期，成为资本主义生产链的加工基地和逐渐进入消费化社会的演变关系，以及解严后被纳入新自由主义全球化的背后根源和台湾处于国际政治的「例外状态」下，人的处境与其精神的变异过程。

陈界仁认为台湾在经过长期被支配的过程后，无论是在地的社会现实或历史脉络，已被新自由主义主导的主流论述层层遮蔽和抹除，并成为「快速遗忘」和失去「历史性地思考未来」的社会。

在1996年重新恢复创作后，他开始通过平面影像和拍摄影片等艺术行动，对边缘区域的现实处境、内在的精神状态，以及如何翻转新自由主义治理逻辑的可能性，进行各种「再书写」、「再想象」和「再连结」的创作计划。

1996年他藉由改写历史上的刑罚影像，讨论在「摄影史」中还隐藏着另一种尚待书写的「被摄影者的历史」，并以此创作了《魂魄暴乱1900—1999》数字平面影像的系列作品，以及2002年的三频道录像作品《凌迟考：一张历史照片的回音》。

在2003年的单频道录像作品《加工工厂》中，他邀请失业成衣女工重回恶性关厂的工厂内「工作」，探讨全球化潮流下产业大量外移后，在地失业劳工的现实景况，并藉由「占据」还是属于资方工厂的拍摄行动，将资方的厂房转换成为一个无法被「抹除」的批判场

域。2005年的单频道录像作品《八德》，他则邀请从事临时工的「八德」地区居民和无业的朋友，潜入因为恶性关厂而被法院查封的工厂与办公室空间内，在法律上禁止进入和不能搬出任何对象的空间里，藉由一场不断重复搬移、堆栈布满灰尘桌椅的「无目地的劳动」，省思「劳动」的意义为何？

2006年的单频道录像作品《路径图》中，他邀请高雄港码头工人进行一场象征性的罢工行动，藉此连结历史上著名的利物浦码头工人罢工事件，以及探讨在资本与国家共同连手的新自由主义体系下，提出未来政治行动的可能性和如何以艺术的想象性，去延伸历史事件的未来意义。2007—2008年的单频道录像作品《军法局》，他以台湾戒严时期审判和关押政治犯的「军法局」即将改建为人权纪念馆的事件为背景，讨论当代社会的管理机制，是否还在继续建造「无墙监狱」的议题。

2008—2009年的单频道录像作品《帝国边界 I》，他以自身申办签证时被怀疑要偷渡的经验出发，讨论「帝国」如何藉由边界控管政策对弱势区域的人民进行监控与规训。2010年的三频道录像作品《帝国边界II—西方公司》，他以他父亲曾经是美国CIA和国民党合作训练的「反共救国军」的经历，反思美国对台湾社会进行长期宰制的历史，以及将台湾塑造成「无档案化的社会」和集体精神「空白化」的现象；影片同时再次提出「人民记忆」与「人民书写」的重要性。

陈界仁认为通过与在地人民的合作，以及藉由美学的实验和影像诗学所具有的开放性，可以与不同地区的观众共同创造出多重对话的场域和相互连结的可能性；虽然他的作品背后总有所关注的政治议题，但他认为艺术的意义，更在于将那些语言、文字难以诉说的氛围、精神的幽微状态、身体记忆和感性经验，通过艺术的想象性去进行「书写」；尤其是在被新自由主义宰制的时代，创作不仅是为了抵抗遗忘，更在于如何对「人民书写」的形式和「多元民主」的可能性提出新的想象。

其作品曾个展于：台北市立美术馆、洛杉矶REDCAT艺术中心、马德里苏菲雅皇后国家美术馆、纽约亚洲协会美术馆、巴黎网球场国家画廊等机构。参加过的联展包括：威尼斯双年展、里昂双年展、圣保罗双年展、利物浦双年展、雪梨双年展、伊斯坦堡双年展、台北双年展、光州双年展、上海双年展、福冈亚洲艺术三年展、布里斯本亚太三年展等当代艺术展览，以及西班牙、里斯本、阿尔等摄影节与伦敦、温哥华、爱丁堡、鹿特丹等电影节。曾获2009年台湾国家文艺奖—视觉艺术类、2000年韩国光州双年展特别奖。

Mapas



Mapa 1. Johannes Vingboons. Mapa de la Isla de Formosa y Pescadores. Material cartográfico. La Haya: Fuente Nationaal Archief, ca. 1640.



Mapa 2. Bourguignon d'Anville, Jean Baptiste (1697–1782). Mapa de la Provincia de Fokien. [Fujian]. En *Nouvelle Atlas de la Chine*. Material cartográfico. Amsterdam: Fuente Planning Bureau of National Museum of Taiwan History, 1737.



Mapa 3. Mapa de la esfera de coprosperidad del Gran Este de Asia. En *Apéndice del Magazine del Club de la Juventud*. Material Cartográfico. Fuente Bureau of National Museum of Taiwan History, 1941.



Mapa 4. Mapa de Taiwán en la actualidad. Fuente: Roy, Denny. *Taiwan: a Political History*. Londres: Cornell University Press, 2003.

Entrevistas a Chen Chieh-jen *****

**1. Chen Chieh-jen. Entrevista con Susana Sanz.
Estudio del artista (Taipei): 30 de octubre, 2007.
Traducción del chino al inglés por Amy Cheng.**

Introducción a la entrevista:

Sus videos han sido grabados en Taoyuan salvo *El camino* que fue filmado en Kaoshiung, aunque quería grabarlo en Liverpool era muy caro:

Contexto para comprender su obra en general. Los lugares que visitar:

- 1.El lugar en el que creció, un barrio pobre en Taipei. Enfrente de su casa había una prisión y fábricas militares.
- 2.Chiang Kai Sheng Memorial Hall.
- 3.El Sanatorio de Le sheng, una leprosería que el gobierno quiere cerrar. Pero hay protestas desde hace tres años porque su cierre va en contra de los derechos humanos. Para él esta leprosería es símbolo de la ley marcial, de la historia de Taiwán y del desarrollo de la modernización.

-El libro *Historia de la locura en la época clásica* de Michel Foucault es una lectura muy importante para su nueva obra [*Tribunal militar y prisión*] porque a los leprosos se les llevaba fuera de las ciudades en un barco y esos leprosos son como los taiwaneses. Esto guarda relación con la categoría de Taiwán como «estado no estado».

-Importancia de los edificios construidos ilegalmente en Taiwán, como un reflejo de la vida en Taiwán o como contexto de su modernización, un proceso similar a la construcción de estos edificios ilegales.

-La televisión local tiene un papel destacado para comprender su obra. Por ejemplo, en las noticias, casi nunca se informa sobre cuestiones internacionales.

-Además, el conocimiento sobre Taiwán a nivel exterior es muy limitado. Al menos sobre España y su pasado como gran imperio existen estereotipos, pero sobre Taiwán ni siquiera existen esas fantasías.

-En relación con el arte, el arte chino tradicional no estaba al alcance de la gente normal, sólo estaba en las casas de los adinerados. Entre el arte tradicional y el arte contemporáneo hay un vacío que son los cien años de modernización de Taiwán.

***** Estas entrevistas fueron llevadas a cabo entre los años 2007 y 2008, durante mi trabajo de campo en Taiwán. Los documentos que aquí adjunto son un resumen de las extensas conversaciones con el artista. Si bien todas ellas están traducidas al castellano, a continuación he querido añadir la transcripción al chino de algunas partes que considero claves.

El arte es a veces una forma de comunicar, pero en otras ocasiones no. Esta ambigüedad es el punto de inicio, se quiere comunicar pero no se puede. En el caso de Taiwán es difícil comunicar por ese desconocimiento sobre la situación de este país «no país».

-Existe la paradoja de los artistas taiwaneses que han estudiado en el extranjero como Lee Ming-wei que introduce elementos de la tradición china pero en un contexto occidental. Los lugares o las realidades y contextos (desde dentro o desde fuera) se reflejan en la vida diaria.

-Otra dificultad añadida es la inexistencia de traducciones para ciertos conceptos del arte taiwanés.

-Su nuevo trabajo consta de dos partes. Será expuesto en marzo de 2008 en Madrid (MNCARS). En una sala con dos espacios diferenciados:

- 1.Obra de vídeo monocal que muestra su perspectiva personal, sus fantasías, su memoria sobre la prisión que existía junto a su casa familiar.
- 2.Documentación o visión objetiva.

Preguntas:

¿Puede hablarnos sobre el lugar y el tiempo en el que se desarrolló su infancia y cómo influyó en su obra posterior?

Mi infancia se produce en una época sin arte. Cerca de casa sólo había una prisión. Se trataba de un barrio muy ordinario en el sur de Taipei. Mi padre (originario de la provincia china de Fujian) vino a Taiwán con el KMT, era un soldado de rango bajo. Mi madre no estudió nunca y era hija adoptada. Mi familia era diferente a la del resto, por no tener muchos familiares.

Me gradué en una escuela de oficios donde estudié pintura (tradicional y occidental al mismo tiempo) pero el futuro de este oficio era ser cartelista. A finales de los años setenta, decidí huir de este sistema y estudiar por mí cuenta en la biblioteca, como autodidacta.

Por entonces, la gente solía pintar al estilo del impresionismo francés del siglo XIX, pero no era impresionismo de verdad, sino que era la fantasía que esos pintores habían creado a partir de su estudio limitado del arte occidental. No existía una comunicación con el arte exterior. Además, por la situación de Taiwán no existen referencias al pasado o a la historia sobre las que reflexionar en el arte.

¿Cómo fue su periodo como performer en los años de la ley marcial y por qué empezó a interesarse por la performance?

En la época en la que comencé a interesarme por la *performance* no se sabía casi nada sobre ella. Tal vez había más información sobre

los happening, pero la mayoría de las veces sólo quedaban las fotografías como testimonio. La sociedad taiwanesa por entonces era muy cerrada y por eso intenté buscar otras posibilidades en el mundo del arte. El concepto de artista tampoco estaba en mi mente. Hice una *performance* en Hsimen en el año 1983. También colaboré con el grupo alternativo llamado Tierra Viva (*Xirang*). Hasta 1986 realicé algunas instalaciones y otros tipos de manifestaciones artísticas. Entonces cesé de hacer arte y comencé a reflexionar, ya sabía lo que quería hacer. A partir de 1987 reflexioné sobre mi experiencia hasta entonces. Capté el vacío que había entre yo y mi experiencia, la tradición; entre el arte en occidente y en Taiwán. Recuperé información sobre arte occidental en libros, pero no era el modo para comprender este arte, porque tampoco comprendía la cultura de china o la de Asia, pese a ser vecinos o tener una relación histórica.

Por lo tanto, decidí buscar en mis experiencias vitales. La propaganda de la ley marcial hablaba sobre acabar con el enemigo comunista, pero nadie había visto nunca a un comunista. Lo mismo sucede en el arte, al no haber visto nunca el paisaje de Francia, no se puede pintar impresionismo. El punto de inicio es la experiencia personal.

En 1995 recomencé en el mundo del arte y para ello regresé a los lugares de mi infancia, observé estas prisiones. Me pregunté por qué existían esas prisiones y fábricas allí, y lo más importante, ¿por qué mi familia vivía allí? Recuperé todos mis recuerdos y los significados de estos lugares. Al pensar en la primera vez que vi unas fotografías, recordé que fue en el colegio, eran fotografías de propaganda sobre el comunismo en China, la masacre japonesa de Nanjing y la Revolución Cultural. Desde mi perspectiva de niño eran fotografías muy grandes. En realidad eran de mala calidad porque tenían mucho grano.

Sobre la primera vez que vi la televisión recuerdo que las familias no solían tener televisión en casa y tenían que ir a un lugar en la esquina del barrio donde había un televisor, para verla todos juntos. El primer programa era a las seis de la tarde, se trataba de la serie de dibujos animados *Super ratón*, era un ratón que salvaba el mundo. A continuación pasaban una serie llamada algo así como *Very brave guys*. Era una serie sobre la Segunda guerra mundial en la que los soldados americanos se enfrentaban a los alemanes. Otro programa que recuerdo era sobre una invasión de extraterrestres que atacaban el mundo, pero su apariencia era humana. Dentro de la ideología de la guerra fría, estos alienígenas eran los comunistas. La educación estaba basada en tener cuidado con el comunismo. La primera película que vi fue en Chinmen, distrito militar en el Estrecho de Taiwán, porque mi padre servía allí. Era una película de artes marciales en la que un hombre saltaba del suelo al tejado y pensé que esto era posible.

La primera pintura que vi en mi vida fue durante el funeral de mi

abuela materna. Había paneles de pintura sobre el infierno chino. Otra influencia importante fue la del Museo militar de Taipei, donde también encontré estas fotografías de propaganda como las que había visto en el colegio.

En 1995, cada día visitaba la casa familiar, el cementerio militar o el museo militar, para pensar en estos recuerdos primeros, hasta que en 1996 empecé a realizar la serie de fotografías en blanco y negro. Las otras fuentes de inspiración son los libros piratas o publicaciones ilegales en librerías del área cercana a la universidad de Shihtia o la calle Wenzhou. Una de ellas era una enciclopedia de la historia universal pero contada desde el punto de vista de la izquierda. Me interesó esta información porque era como conocer el otro punto de vista de la historia. Entre 1995 y 1996 conseguí información sobre las imágenes de ejecuciones en estos libros piratas marxistas. Antes había encontrado libros fotocopiados sobre el comunismo en China.

Tuve tiempo para reflexionar sobre estos tres procesos de la historia: la época de la guerra fría, la ley marcial, la globalización. Por eso, dentro del contexto de mi obra me interesan los vacíos en la historia.

Otro aspecto importante es el enriquecimiento de Taiwán durante los años ochenta, como ocurre ahora en China, lo que implicó un *boom* económico y social muy rápido.

Todas las familias de mi vecindario eran de militares del ejército del KMT y los padres venían de China continental, las madres eran pobres, algunas eran retrasadas mentales, aborígenes o pertenecientes a una minoría étnica. Además, las lenguas usadas en cada familia eran diferentes, dependiendo de la procedencia del padre. Era un lugar muy complejo en el que los padres no podían regresar a China por la situación política y las madres no tenían a dónde ir porque eran demasiado pobres, estaban atrapados en esa situación. En las afueras del vecindario había un pueblo típico taiwanés y los adolescentes de ambos lugares se pegaban entre sí. Pero durante mi infancia, creía que aquel lugar era normal y no veía los problemas.

Considero que las imágenes, las películas o la televisión marcan nuestro recuerdo y nuestra visión personal del mundo, constituyen nuestra experiencia personal.

La primera historia que recuerdo es el relato de un pueblo en el que había un pozo mágico, aquél que bebía de él se volvía loco. Pero la gente del pueblo no le hizo caso y bebieron del pozo, enloquecieron y al final a esta persona no le quedó más remedio que beber también del pozo.

En 1995, con todos aquellos recuerdos en la mente, descubrí que ése era el momento clave para ver claro el pasado. En mi nuevo trabajo hago alusión también a estos recuerdos.

2. Chen Chieh-jen. Entrevista con Susana Sanz. Estudio del artista (Taipei): 6 de noviembre, 2007. Traducido del chino al inglés por Amy Cheng.

¿Existe relación entre los espacios elegidos para hacer sus primeras performances y los escenarios de sus videos?

No existe una relación directa, pero todos son lugares potencialmente «performativos».

¿Cómo la ley marcial afectó a su trabajo en los años ochenta? ¿Podría explicar los cambios en el arte taiwanés después del levantamiento de la ley marcial y el modo en el que esta nueva situación política afectó a su trabajo?

El fin de la ley marcial se produjo en 1987, pero ya en 1985 comenzaban a existir movimientos en el seno de la sociedad taiwanesa. Personalmente, me documenté sobre la izquierda, el nuevo marxismo, sobre la obra de Walter Benjamin, Brecht y sus teorías sobre el teatro. Con mis amigos formamos un movimiento interesado en los trabajadores y el medio ambiente. En ese momento, algunos hacían películas documentales pero en mi mente de artista se originó un conflicto: ¿por qué para esos movimientos el arte estaba al servicio de la causa política y cuando pensaban en arte lo hacían de forma realista?

Después de 1987, formé parte del Taller de Cultura Popular compuesto por artistas, escritores etc. Una de las actividades del grupo era entrevistar a disidentes políticos. Existían continuos debates y paradojas. La pregunta que me hacía era sobre el realismo, no me interesaba y por ello buscaba alguna alternativa a este realismo.

Otro problema que interesaba a este grupo entre 1987 y 1990, era la independencia de Taiwán o el regreso a China continental. En el año 1990, este grupo colapsó como consecuencia de estos continuos problemas internos y debates.

Ante todos estos movimientos ayudé pero me mantuve con una actitud de observador y decidí dejar de hacer arte para poder reflexionar. La sociedad había cambiado muy rápido y no había tiempo para reflexionar, además hubo un desarrollo económico muy fuerte a finales de los años ochenta y principios de los noventa. Observé que con tantos cambios era difícil centrarme en cuál era el meollo del problema.

Entre 1987 y 1996 muchos artistas hacían arte relacionado con política, se puede hablar de una especie de fiebre política en el arte. De hecho, el gobierno empezó a apoyar estos movimientos. Una vez cesó esta fiebre, decidí dejar de reflexionar en soledad y empecé a hacer arte de nuevo. Como la sociedad cambiaba muy rápido, estas modas en arte se olvidaban y la gente olvidaba

también muy rápido. Además hay que sumar el fenómeno de la globalización que empezó a afectar a Taiwán en 1995. La realidad, la vida tenía por tanto un carácter fragmentado. Y para mí, la única forma capaz de conectar cada pieza de esa realidad fragmentada es la ficción o lo que llamo el método de la ficción para investigar estos problemas de la realidad. Por ejemplo, en la obra *Lingchi* la ficción permite conectar el presente y el pasado. En general, los occidentales conocen esta fotografía y adoptan la interpretación de Bataille, pero en China y Taiwán hay poca gente que conozca estas teorías o esta imagen. Este vacío existente es el que me interesa para trabajar. En *Bade*, los ordenadores han sido producidos por Taiwán en los años ochenta pero la gente ya los ha olvidado. *El camino* habla de una huelga que nunca tuvo lugar. El territorio en el que se mueve mi obra es el espacio de las cosas perdidas, olvidadas o la creación de lo que nunca ha sucedido.

Poco a poco, encontré la forma de conectar la realidad política y la ficción o arte. En mi nueva obra [*Tribunal militar y prisión*] mezclo la realidad del espacio externo de la prisión, con la ficción de mi memoria y fantasía. En el futuro, esta prisión será un memorial de la democracia, planeado por el gobierno y entonces allí se podrán ver documentales y documentos que muestran una versión oficial, diferente a la mía.

¿Por qué empezó a hacer fotografía y después decidió dar el salto al videoarte?

Comencé coleccionando imágenes de castigos aparecidas en libros piratas. Además el recuerdo de las fotografías de propaganda que vi de pequeño en la escuela me influyó mucho.

Entre 1987 y 1995 reflexioné sobre cómo nuestra mentalidad, la forma de mirar está influenciada o manipulada. En 1995 tomé todas esas fotografías que había recopilado y me interrogué sobre quién las había tomado, en qué manera y qué pretendía decir en ellas o quién eligió estas imágenes.

En 1995 un amigo me regaló el libro *Las lágrimas de Eros* de Georges Bataille escrito en inglés, pero no lo pude leer porque no sé leer inglés. Sin embargo, observé las fotografías. Durante un año reflexioné sobre todas estas imágenes, hasta que de pronto un día me di cuenta de que todo estaba conectado entre sí. Todo formaba parte de una misma historia, incluso las películas de amor tenían que ver con esa forma de mirar, con esa historia construida.

En abril o mayo de 1996 me encontré con un amigo en el mercado nocturno de Shihta. Este amigo conocía el diseño gráfico por ordenador, le pedí que me dejara usar su ordenador porque yo no tenía medios para hacerme con mi propio ordenador. En aquel momento era algo muy nuevo de lo que no se sabía casi nada, fui pionero en Taiwán al usar este sistema, a raíz de esta obra muchos otros artistas han trabajado esta técnica en Taiwán. Me interesaba

esta técnica para reescribir, para transformar las estructuras del poder a través de esas fotografías en blanco y negro. No era demasiado bueno con esa tecnología, porque no me interesa la tecnología. Me di cuenta de que esas fotografías no eran suficientes (no había muchos efectos especiales) y empecé a pensar en hacer video. Durante los años noventa hice algunas películas experimentales, pero no tenía dinero para comprar una cámara de 8 mm. En 2002 encontré financiación privada para hacer mi primer video y poder poner aquella fotografía de Bataille en tres dimensiones.

Esta fotografía inspiró la teoría de Bataille sobre la relación entre el goce y el dolor, pero ¿cómo influyó esta teoría en la realización de su obra?

Antes de grabar *Lingchi*, conocía la obra de Bataille y sus teorías. Pero en el año 2000 tuve un encuentro decisivo con Jérôme Bourgon que me ofreció mucha documentación sobre el suplicio chino. La perspectiva de Bataille es más psicológica y la de Bourgon es desde el punto de vista histórico, ético, del derecho, pero también está interesado en la autoría de la fotografía.

A mí le interesa el cuerpo, esas dos heridas en forma de círculos, como vías de paso o pasajes, como formas de ver la verdad. A través de estos dos círculos se puede ver una conexión entre lo externo y lo interno, el pasado y el presente.

La fotografía está relacionada con el colonialismo, fue tomada por un occidental y siempre interesó mucho a los artistas de occidente (por ejemplo la pintura de Solana en el Museo Reina Sofía), pero en Asia es apenas conocida.

Aunque la fotografía es bidimensional, gracias a estos dos círculos se puede atravesar y ver edificios anteriores a la fecha de la fotografía, como el Antiguo Palacio de Verano de Beijing o las ruinas de edificios posteriores en el tiempo. También al autor de la fotografía y a las trabajadoras de la fábrica textil. Por tanto es un canal de conexión entre el pasado y el presente.

Hay relación con las teorías de Bataille en el contexto general, pero lo importante para mí son esos pasajes. Además, esta fotografía es una mezcla de culturas en la que se ven elementos como la historia de la fotografía a nivel tecnológico, las diferentes interpretaciones que constituyen una mezcla compleja y universal. Habla de diversas capas a las que he añadido otra más.

Me interesó usar tres canales en la proyección de *Lingchi*, con las imágenes a veces sincronizadas y otras no, para resaltar la idea del cuerpo desmembrado.

No intento crear algo típico de la modernidad, sino conectar todas esas capas. Conexión y reinterpretación son sinónimos para mí. Por ejemplo, *La fábrica* parte de un suceso histórico a partir del cual crear. Además existe la experiencia personal porque mi hermana

trabajó en esa fábrica, pero añadido otro nivel más que es el de los documentales que también conectan con otras capas. El artista debe ser un comunicador, un puente, un intérprete para conocer. Siempre creó a partir de dos perspectivas, la realidad y la experiencia personal. Me interesa hablar de la historia pero también de las relaciones entre el centro y la periferia, me gusta mostrar qué es lo que sucede en los alrededores, en la periferia. Por ejemplo, en *Lingchi* todo el mundo habla sobre la fotografía en sí, pero a mí me interesa filmar el rostro del público, del fotógrafo. En *La fábrica* me interesa estudiar la experiencia de la gente en zonas marginales del mundo. Mi nueva obra es una metáfora de Taiwán como prisión durante la ley marcial. Todos somos prisioneros. Por ejemplo en la época de Franco en España existía la misma situación de encarcelamiento de la población.

¿Podríamos decir que la representación del cuerpo en estas imágenes es una especie de metáfora de la historia o de la memoria de China y de Taiwán en el siglo XX? ¿Existe una relación en estas imágenes entre el pasado y el presente de Taiwán?

La historia es un momento pasado, no sólo un momento de gran narratividad, sino hace un momento ya es historia. Las situaciones están historiadas. El cuerpo es una metáfora de todo el mundo. El pasado más reciente es también historia, por ejemplo los sucesos de las protagonistas de *La fábrica*. Lo contemporáneo es historia. La historia es un proceso en curso. No me interesa representar la historia.

Aunque uno grabara la misma película varias veces sería diferente, para cada uno sería diferente. Incluso las ideas de Bataille son sus sensaciones, fantasías.

Lingchi como metáfora del cuerpo es sólo una parte, hay muchas otras ideas expresadas.

Algunos estudiosos creen que sus tres primeros videos son una especie de trilogía del colonialismo y la globalización.

Ésta es una parte de la interpretación, pero me interesa remarcar el tema de lo inconsciente de la historia.

Además, cada uno habla de globalización desde su punto de vista y no siguiendo un punto de vista aéreo. Por ejemplo, las trabajadoras de *La fábrica* nunca han ido al extranjero pero la globalización acude a ellas o yo no sé inglés pero he viajado por todo el mundo. Es importante la experiencia personal a la hora de hablar de este concepto.

Sobre el colonialismo y la globalización, cada uno se apropia de esos términos y los hace suyos. Además son conceptos con varias capas, por ejemplo, dentro de Asia también hay un «colonialismo

interno» en la relación entre hombre y mujer. No se debe generalizar, es peligroso hablar con estereotipos.

He leído que sus fotografías en blanco y negro hacen referencia al «espejo del mal» (*nie jing*) de la cultura tradicional china, entendido como un poderoso medio de ver, ¿podría hablarme sobre la mirada y el poder en su obra?

El espejo juzga a la gente en el infierno, a través de la visión de tus crímenes y malos pensamientos como si se tratara de un documental, un sistema de vigilancia o de videoarte. Hay una cierta relación con Lacan y la teoría del espejo en el *Seminario IX*, aunque confieso no conocer demasiado esta obra. Pero la diferencia es que la gente está muerta. Este espejo nos inspira para tener una dimensión más abierta. Hay cuatro cuestiones sobre este espejo:

- ¿Por qué y cómo tus pensamientos son grabados?
- La gente ha olvidado su vida.
- En el centro de esas imágenes estás tú.
- ¿Quién controla este sistema de vigilancia?

A partir de estos elementos tradicionales me interesa analizar la historia en relación al poder.

Esta historia sobre el espejo es el primer relato que conocí sobre imágenes. Estas imágenes eran creadas para los jueces del infierno chino que juzgaban nuestras acciones pero también nuestros pensamientos. Generalmente aparecen representados en una pequeña parte de las pinturas que decoran los funerales. El muerto juzgado se representa arrodillado delante del espejo al que contempla.

Me interesa el espejo como representación del tiempo al ser capaz de ver la vida de principio a fin. También por la relación entre psicología y memoria.

En la serie de fotos en blanco y negro, yo no conocía sus autores porque no me interesaban estos detalles sobre la realidad. Incluso la información de Bataille era incierta, lo cual indica el uso incorrecto que se hace de la historia.

3. Chen Chieh-jen. Entrevista con Susana Sanz. Hotel Miramar (Taipei): 12 de diciembre, 2007. Traducción del chino al inglés por Amy Cheng.

En mi nuevo video [*Tribunal militar y prisión*] no quiero filmar un documental, ni tampoco quiero filmar como en las otras obras anteriores.

El día 11 de octubre, Chen Shui-bian visitó la prisión cerca de mi casa familiar para realizar la ceremonia inaugural del Memorial de

los derechos humanos y la democracia, en la que esta antigua prisión ha sido reconvertida.

Pero había un estudiante, relacionado con el movimiento para evitar la destrucción del sanatorio de Le Sheng por parte del gobierno, que se acercó al presidente Chen fingiendo ser un periodista, para manifestar su descontento. La policía le expulsó y fue golpeado por las víctimas que estaban invitadas a la ceremonia presidida por Chen. Creando una situación ridícula en la que las víctimas de la ley marcial actúan como los verdugos y generan nuevas víctimas. Hay una internalización de la violencia usada en la ley marcial, como forma inconsciente de actuar. La sociedad taiwanesa está fragmentada.

Esto es una paradoja, ya que algunas víctimas son rememoradas y otras no. Luego, una parte de la historia es silenciada o escondida. Se quiere crear ese memorial a partir de la prisión pero al mismo tiempo se quiere destruir Le Sheng.

Las fotografías de la cárcel tomadas ilegalmente muestran los mismos materiales pobres y perecederos que las partes de la arquitectura taiwanesa que son ilegales.

Cuatro conclusiones sobre la situación de Taiwán.

1. Todo es temporal, hasta los materiales de la arquitectura. Si ves Taiwán desde un satélite parece un país pobre.

Como las noticias y problemas de la TV, cuando esas noticias pasan ya no se habla de ellas. En todo el mundo se desarrolla este fenómeno conocido como *Media trivial World*, pero en Taiwán es incluso más extremo.

2. Ficcional, el Memorial es una ficción de la visión del gobierno, en la que algunas partes de la historia es omitida. Todo lo que se ve en la televisión en Taiwán y en la vida cotidiana es falso.

3. Internalización de la ley marcial y de la violencia de este periodo, las víctimas atacan como ellas fueron atacadas.

Por eso, la única solución es recurrir a la ficción ya que es imposible recurrir a la realidad en Taiwán a la hora de abordar un problema. Es lo que llamo «método de ficción», es la respuesta a la situación de Taiwán y su sociedad. Esa realidad de Taiwán se puede combatir sólo con dos armas que son la misma en el fondo: la mirada o mirar dentro de la realidad, por eso uso la cámara lenta en mis videos, y la ficción.

Las estrategias del método ficcional son:

- La cámara lenta, porque la sociedad es muy rápida y no se puede captar la realidad.
- El silencio, porque la vida es muy ruidosa y rápida y no se comprende lo que se dice. La estrategia es usar lo opuesto, en el caso del ruido el silencio. Como por ejemplo en países

como Austria, en los que hay mucho silencio y las calles son limpias, nace el movimiento de la *performance* vienesa o la música *rock* en los años sesenta.

4. Una distinción de Taiwán es que todo está en estado de construcción, el gobierno cambia siempre de opinión sobre qué hacer con las cosas. Nunca es una sociedad completa. Ésta es una metáfora de que las cosas nunca acaban y son incompletas. La sociedad es incompleta. Creo que esta situación sucederá en China en el futuro, pero a mayor escala. La diferencia es que China está más interesada en el centralismo o nacionalismo, en el *boom* económico, no está abierta al resto de los países de Asia. En Taiwán hay una mayor internalización de la violencia. Otros aspectos a tener en cuenta son el fuerte consumismo en toda Asia y la dificultad de comunicarse con Occidente. Por ejemplo, un periodista en Nueva York me preguntó que por qué no usaba elementos más orientales en mi obra, como por ejemplo la caligrafía.

¿En *Doce karmas bajo la ciudad* hay una visión crítica sobre la vida en las ciudades como Taipei y el poder que ejerce la tecnología en nuestras sociedades? Además, en esta obra menciona elementos del budismo y del taoísmo, ¿hasta qué punto su trabajo está interesado en la tradición?

Una mujer embarazada amiga mía me pidió que le hiciera una fotografía para reflejar un sueño que tuvo en el que su hijo nacía en un mundo de enfermedades, era el escenario del fin del mundo. Por eso es una serie que no es mía directamente. La idea era hacer doce fotografías, una por cada persona que acudiera a mí, pero sólo acudieron tres personas. Por eso, no forma parte de mi obra como tal, es decir de la secuencia que representa la serie en blanco y negro y *Lingchi*, que tienen una relación directa entre sí. La idea original era comparar estas fotografías con imágenes de películas de ciencia ficción de Hollywood para probar cómo el cine ha influido en nuestra visión sobre el futuro y nuestra imaginación a este respecto. Incluso en los sueños, como en el caso de la mujer embarazada. Pero no lo pude hacer por problemas de derechos de autor con esas imágenes de cine. Por eso dejé de hacer la serie. El título de la serie está relacionado con el *karma* del budismo, según el cual las personas están relacionadas en vidas anteriores. Por eso esta mujer vino a verme para que le tomara una fotografía estando embarazada, por su relación kármica. Además con la comparación de las fotografías quería que sirviera como comparación entre oriente y occidente. No es sólo una crítica a la tecnología sino también habla sobre nuestra conciencia. En la serie en blanco y negro también quería exponer mis fotografías comparándolas con las originales pero no fue posible. Para ver

las diferencias entre ambas. Además hubo un problema con la traducción al inglés de los títulos.

Dentro de mi método de ficción utilizo la realidad de la vida cotidiana que está en la superficie, para traspassarla y analizar qué existe detrás de esas imágenes de realidad.

¿Cree que su trabajo puede ser considerado local en contenido y global en apariencia?

Sobre el contexto en mi obra es importante para no interpretar mi obra sólo desde el punto de vista de la forma. Importa no sólo la obra sino la interpretación de los que la ven, esa conexión o comunicación con el público. Lo exterior es una plataforma para la comunicación y para proponer a los otros una interpretación y hacer la obra más completa.

Dos puntos fundamentales:

- El contexto local es muy importante en mi obra.
- La interpretación de la audiencia.

A veces en esta interpretación se capta primero lo universal y más tarde lo particular, o el contexto que existe detrás. Destaco el ejemplo de *Lingchi* en el que Bataille se siente atraído por el misterio de la sonrisa en la fotografía y comienza a ahondar en el conocimiento de la imagen. Aunque a veces también es al revés. Sobre lo local o lo global, ambos conceptos coexisten en mi obra. Ejemplos:

Lingchi parece muy oriental pero es una fotografía tomada por un soldado francés.

La fábrica es local, en parte porque alude a las condiciones de la industria, la economía y los trabajadores de Taiwán pero al mismo tiempo se refiere a un fenómeno global. Esta fábrica es un símbolo universal.

En *El camino*, la privatización es un fenómeno local y global.

Bade Area es más local, pero igualmente se ve el proceso de modernización en aspectos como el tejado de la fábrica que es un estilo de arquitectura moderna. Por ejemplo, el uso del ordenador pasado de moda es un aspecto global.

Algunos autores consideran que el inicio de la obra *Bade Area* tiene relación con *Lingchi*, cuando el hombre en el camión limpia la tela rajada como si fueran las heridas del cuerpo de la víctima del suplicio, ¿qué opina sobre estas ideas?

Parece que las mujeres de *La fábrica* viven en el pasado, atrapadas en el recuerdo del tiempo dorado del capitalismo. Sin embargo, los trabajadores de *Bade Area* parecen querer

continuar sus vidas. ¿Podría hablarnos sobre las diferentes actitudes de los trabajadores en estas dos obras?

Estoy de acuerdo con todas estas ideas porque creo que la interpretación completa la obra, pero en principio no pensaba en relacionar estas ideas del camión y *Lingchi*. A veces depende de la intuición y no del uso intencionado de esas imágenes. Pero la característica general de los cinco videos es que todo está en proceso y no está acabado. Por ejemplo en *Bade* se acumulan sillas y objetos, como un proceso que no termina. En *On Going* se hacen panfletos etc

¿Por qué en *Bade* utiliza el cartel con el mensaje *Majestic Town*?

Sí hay ironía en este cartel, pero en general los anuncios de viviendas en Taiwán usan este tipo de lenguaje (palacio, ciudad magnífica). Representan los edificios, la forma de vida, la utopía que habita en la imaginación, en el deseo de modernización de Taiwán, relacionado con el lujo y vivir al estilo occidental.

En este video parece como si las máquinas fueran las únicas que se expresan con lenguaje verbal, como se lee en la pantalla del ordenador: *Power-on Diagnostic is running*.

Recuperé tres viejos ordenadores para el video, pero cuando filmé la obra sólo funcionó uno y lo único que podía hacer era mostrar esta pantalla *Power-On. Diagnostic is running*.

¿En *On Going*, el hombre que está haciendo panfletos en el camión trata de simbolizar que la revuelta contra la globalización aún es posible?

Esta obra describe la dificultad en nuestro mundo actual. No es fácil luchar contra ello, pero lo único que se puede hacer es describirlo continuamente.

Sobre el arte y la política existe la paradoja de que el arte que intenta combatir el capitalismo acaba en los museos. Por ejemplo, los situacionistas estaban fuera del sistema y lo atacaban. Ahora se puede reescribir el contexto y eso es lo que trato de hacer en mi obra. Reescribir el sentido de lo real, como en mi nuevo trabajo en el que reescribo la historia de ese Memorial de la democracia. No me interesa la visión documental, sino proponer nuevas posibilidades.

El arte puede cambiar un poco la sociedad, pero lo importante es tener una nueva conciencia. El cambio del mundo es muy lento y lleva muchos años, el arte puede contribuir un poco a ese cambio.

El eslogan *Make Taiwán de 51 State of the USA* hace referencia a la relación política de Taiwán y los Estados Unidos.

La conciencia de la guerra fría aún existe en la sociedad y en la gente, aunque se supone que ha terminado. Como en *Lingchi*, hay cosas ocultas y que se rescriben. Por ejemplo, en los años ochenta la teoría feminista trató de reescribir el papel de la mujer en la Historia del arte. La acción política no es sólo salir a la calle y manifestarse, sino también reescribir la historia como una acción política en sí misma.

Sobre la piratería de su propia obra en la Bienal de Estambul (2007).

Se trata de una forma de hacer visible lo invisible en el mundo del arte, como una forma de combatir el capitalismo, que muta y se adapta a todas las situaciones.

No quiero con este acto cambiar el sistema, ya que es muy difícil y lo alberga todo, sino hacer el mercado y el sistema del arte más abierto y diverso. A través de la negociación se puede abrir el sistema. Por ejemplo, el director del Museo de Arte Mori de Tokio estaba en la Bienal y su museo colecciona mi obra. Aunque el director me vio piratear mi trabajo, tuvo que aceptarlo, a eso es a lo que llamo negociación. Se abren más posibilidades, pues las barreras entre legal e ilegal ahora son menos claras. La única diferencia entre las obras del museo y mis copias es el certificado de autenticidad del museo. Así se puede abrir la mentalidad. No es cuestión de hacer un arte utópico sino real, lo cual diferencia el activismo de los años sesenta y el de la actualidad.

4. Chen Chieh-jen. Conversación con Susana Sanz. Mercado nocturno de Shihta, (Taipei): 16 de enero, 2008. Traducción del chino al inglés de Amy Cheng.

Sobre la filmación de *Tribunal militar y prisión*, será filmada entre los días 15 y 19 de enero de 2008, en los alrededores del Memorial de la democracia en Taipei, en su barrio y en un espacio alquilado en Civic Road de Taipei (frente al Hotel Miramar). Una fundación privada de arte taiwanés le ha cedido este espacio vacío en alquiler para filmar la obra.

Descripción de escenas:

El primer día de grabación fue el 15 de enero. En este escenario que representa el interior del Memorial, antes tribunal y cárcel militar. Hay una mesa torcida y expedientes de procesos apilados, tirados por el suelo o en los archivadores. El Memorial parece una ruina con objetos polvorientos. El protagonista, Aben intenta buscar bolígrafos con los que escribir, los prueba pero ninguno escribe.

Hay gente dando vueltas en círculo en torno a una columna. Importancia del círculo en la obra [*Lingchi*]. No se puede salir del círculo. Aben representa al fantasma de un disidente encarcelado en la prisión recientemente convertida en Memorial de la democracia (8 de octubre de 2007, con Chen Shui-bian inaugurándolo y el suceso de víctimas del «Terror blanco» atacando a los estudiantes que defienden el movimiento de Le Sheng). Al principio Aben no forma parte del círculo, pero después entra en él. Todos tienen la cabeza baja, no hay comunicación entre ellos, andan arrastrando los pies. Algunos de estos actores son indigentes o estudiantes que Chen ha encontrado por azar.

Entre los elementos del decorado cabe destacar los marcos sin fotografías, como los que deben existir en el memorial. Sobre la forma de trabajar, se trata de un equipo de profesionales. Este equipo técnico ha trabajado con Chen desde *On Going*, son gente muy joven.

Para filmar el círculo de personas, colocan la cámara en alto para filmar un picado. Hay muchas videocámaras, algunas ya existían en la fábrica pero otras han sido añadidas para hacer referencia al control, muy presente en la sociedad taiwanesa. Todo el mundo se encuentra como en una prisión, ésta es una referencia a la libertad de expresión.

Aben levanta los papeles de periódico bajo los que están las vitrinas con elementos del Memorial que hacen referencia a historias y víctimas de la ley marcial.

También hay un grupo de personas moviendo los paneles metálicos que representan lo temporal, el material típico de Taiwán.

Escena de los pies que se arrastran, Aben con bolsa de bolígrafos mientras da la vuelta, más tarde hay un plano de sus caras, importancia del cabello largo de Aben con coleta y retocado con polvo para aludir al pasado del que procede.

Las hojas de los libros pasan solas, con efecto de un ventilador. Filmación del reloj, detenido a las doce menos cuarto, a las doce es la hora de levantar la ley marcial pero ésta nunca llega, están atrapados en el tiempo.

Sobre lecturas de Chen mencionadas por Amy Cheng:

Foucault, Lu Xun, el realismo social estaba prohibido en la ley marcial. Frank Kafka, tiene un relato sobre una máquina que tortura a la gente, se trata de una crítica del maquinismo en la sociedad moderna.

Importancia de la experiencia personal. Nunca acabó de leer un libro de Foucault.

Sobre el cine:

Le interesa Passolini, Buñuel antes del periodo surrealista, sobre todo una película sobre gente con enfermedades extrañas. De Bresson fue la primera película artística que vio y una de esas imágenes le influyó. Esas imágenes han quedado en su memoria como recuerdos y sentimientos que le influyeron mucho. Vivimos en una época con muchas imágenes, ¿cuál es el sentido de hacer cine ahora, con tantas imágenes alrededor? Algo más que imágenes es lo que quiere explorar, ir más allá de las imágenes. Las imágenes pueden ser muy superficiales y hay que ir dentro de ellas, más allá.

Sobre video y cine taiwanés:

Confiesa tener más influencia del cine que del video, al no haber tenido muchas oportunidades para verlo, vio la obra de Bill Viola pero muy tardíamente. En cambio, de niño vio muchas películas. Hou Hsiao-hsien, Tsai Ming-liang o Edward Yang han tenido una gran contribución en el cine taiwanés, en su desarrollo e influencia. *Time to live*, *Time to die*, *Goodbye South*, le gustan más que los primeros trabajos de Hou, tienen más sabor taiwanés. En cambio Yang está más interesado en reflexionar sobre la clase media. Tsai está bien porque él tiene un punto de vista particular de Taiwán al ser malayo, con un sentido del humor muy especial, como en *Goodbye Dragon Inn* o *The River* cuando un hombre está meando durante cinco minutos, punto en el cual Chen nunca hubiera pensado y que son parte del cine de Tsai.

Elementos en común entre Chen y Tsai Ming-liang:

Tsai es un *outsider* al ser malayo, luego puede reflejar una visión diferente. El colchón de *I don't want to sleep alone* es un elemento común con *Bade Area*. Para Tsai representa el deseo y para Chen la soledad, la reflexión sobre uno mismo. La obra de Chen es más política y Tsai en cambio está más volcado en el deseo hacia los otros.

Sobre Tribunal militar y prisión (2008):

La sala de exposiciones del Reina Sofía estará dividida en dos partes, lo primera que verá el público serán los alrededores del Memorial y lo segundo (ya en el interior) será la visión subjetiva del artista sobre la prisión.

El protagonista es un disidente político que lleva mucho tiempo encerrado en la cárcel, es un símbolo de alguien olvidado por todos, es un fantasma.

Los personajes que giran en círculo son:

Cinco trabajadores temporales.

Una mujer china casada con un taiwanés, esta mujer se dedica a cuidar enfermos, pero se ha quedado sin trabajo.

Dos personas sin hogar.

Tres personas relacionadas con movimientos sociales por los derechos civiles y humanos.

Un estudiante de sociología (Aben) que fue a Hong Kong para luchar por los derechos humanos y fue detenido.

Intentó buscar a trabajadores inmigrantes pero era difícil por su situación.

Esta gente que gira en círculo no está ni dentro ni fuera, representan la sociedad taiwanesa real en la actualidad, no están ni dentro ni fuera. Esta gente representa un fenómeno normal en la sociedad de Taiwán pero también en el resto del mundo.

Aben representa el estado pasado, el control del gobierno durante la ley marcial y el resto son otras personas actuales también prisioneras y limitadas por la ley.

Todos conviven en este espacio.

a. Los marcos simbólicos de la obra:

1. La prisión.
2. El tribunal o la ley simbolizada por los libros.
3. Los archivos o documentos con diferentes formas, empaquetados con cuerdas, pero en el fondo están vacíos, son sólo una apariencia, son marcos invisibles.
4. En cada columna hay marcos de cuadros pero sin ningún retrato, son marcos simbólicos.

También en las vitrinas hay estos cuadros, símbolos y objetos reales. Son los marcos como los que suelen contener las vitrinas de los memoriales en honor a las víctimas, pero están vacíos.

b. Los escritos.

1. Escribir libros sobre la ley.
2. Los archivos están escritos.
3. Los marcos no lo están.

Aben entra al tribunal desde la prisión para buscar unos bolígrafos que encuentra aplastados bajo el poder representado por la mesa, que tiene que mover para poder encontrarlos. Trata de escribir algo sobre él mismo. Esta mesa está torcida en relación con la balanza de la ley que aparece en el escenario y que debería no estar inclinada. Pero la mesa es inestable como la ley, que nunca es justa. Éste es una especie de intento de retar o confrontar el poder y tomar su propio poder, su derecho para escribir sobre sí mismo. Toma todos los bolígrafos, algunos pintan y otros no, pero los toma todos y los lleva en la bolsa. Así es como entra en el círculo, ellos son como fantasmas que quieren escribir su historia, al estar silenciados.

Idea de la libertad de expresión, rescribir la historia desde la perspectiva personal de gente que está en silencio y que otros hablan en su lugar.

Las vitrinas cubiertas por papeles de periódicos indican la inmensa

información y los mensajes que producen los periódicos, al quitar esos papeles se ven los marcos vacíos de las vitrinas.

Toda la gente trata de mover estas estructuras de metal (típicas de las casas temporales y de la arquitectura de Taiwán) dentro del memorial, representan la lucha por los derechos humanos en el pasado y en la actualidad. La gente está durmiendo en estas casas temporales, todo está en silencio y de fondo comienza a escucharse una demoledora (son tres en realidad) que destruyen esas casas. Idea de la destrucción a la que es sometida China y sus ciudades como Shanghai, como precio a pagar por modernizarse. Destruyen estas casas que son ilegales y todo se convierte en una ruina de paneles de acero, pero la gente continúa viviendo en esas ruinas. Entonces comprendemos la importancia del bolígrafo. Aben trata de entregarles a estas personas los bolígrafos como si fueran los instrumentos para escribir la historia y su propia identidad.

Hay espacios *in-between* que están en blanco en los periódicos y en los documentos de la ley y ellos tratan de escribir en esos márgenes. Empiezan a escribir sobre ellos, guardan esos lápices y esos papeles para el futuro, para aquella gente que no tenga ese derecho básico de expresarse. Porque siempre se puede escribir. Al final filma el espacio en el que estábamos sentados viendo el video, con polvo, es un espacio sobre la reflexión sobre la historia en el pasado. Este memorial siempre está en proceso, nunca será completado. Cada uno debe escribir sobre la historia de sí mismo, no es una ficción, es su verdad, la realidad de cada uno. Esta proyección durará treinta minutos y la otra diez, se proyectarán a la vez pero no sincronizadas.

El reloj está detenido a las doce menos cinco, está a punto de levantarse la ley marcial. Pero este momento nunca llega.

Los sonidos de los pasos representan que la gente está siempre en movimiento.

Elementos del sonido: los pasos son el sonido ambiente, muy ruidoso frente a las otras películas en silencio.

¿Porqué hay sonido? Los prisioneros de la cárcel que visitamos para hacer esta obra, están aislados, sólo podían escuchar el sonido de los alrededores. El sonido representa el presente. Al ver los documentos del memorial, el sonido que no llega del exterior es el presente, el pasado y el presente o el futuro siempre combinado.

5. Chen Chieh-jen. Conversación con Susana Sanz. Toledo (España): 13 de octubre, 2008. Traducción del chino al inglés por Amy Cheng.

-Me interesa la obra de Abbas Kiarostami, Hou Hsiao-hsien y Tsai Ming-liang porque están dentro del mismo discurso, ya que son artistas de los márgenes o de la periferia.

-He visto la obra de Antonioni, pero muy tardíamente. La razón por la que uso el movimiento lento de la cámara es para destacar

la rapidez de las sociedades en las que vivimos, como la vida en Taipei.

-Hay un artista chino que ha hecho la obra *Fictory* inspirándose en mi trabajo. Muchos artistas chinos se inspiran en mí.

-Me considero el mejor artista en Taiwán y que no me puedo comparar con los del resto del mundo, pero no por arrogancia, sino porque no estamos en el mismo discurso, en la misma situación. Por ejemplo, Steve Macqueen es un gran artista pero no somos comparables porque estamos en espacios y situaciones sociales diferentes.

-Sobre la contradicción de ser un artista del margen y crítico con el sistema pero que al mismo tiempo participa en las bienales que forman parte de ese *mainstream*; creo que hay que seguir intentándolo, insistiendo para que la gente comprenda cada vez más la obra y el arte de Taiwán o su situación.

-Me interesa Hommi Bhabha.

-El discurso del *mainstream* no cuenta con la periferia, por ejemplo, en el tema de la fotografía de *Lingchi* nadie me menciona a mí sino a Bataille que es un teórico occidental, éste es un ejemplo de cómo funciona el discurso establecido. Ni siquiera el último director de la Documenta de Kassel (2007) visita Taiwán, pese a estar interesado por el poscolonialismo, sino que va a China y con eso cree que es suficiente, es decir que incluso dentro de los estudios poscoloniales hay excluidos y márgenes. No quieren escuchar a Taiwán y por eso los comisarios de exposiciones no van allí.

Lo importante es insistir, por ejemplo *La ciudad de la tristeza* de Hou es un film que no entienden la mayor parte de los occidentales.

-Mi hermano Chen Chieh-yi es el productor de mi obra.

-Sobre el proyecto del AIT critico que a un taiwanés se le puede rechazar el visado por desconfiar de él, pero no a los occidentales que visitan Taiwán, pero también hay que ser crítico con el gobierno de Taiwán como súbdito de EEUU. Hay que molestar a estos gobiernos.

6.Trascripción al chino de la entrevista 1. (Trascripción realizada por Yu Yi-ling)

成長背景與創作的影響

0:00

在監獄附近成長 沒有藝術的環境 她去看了就會知道 與馬德里不同的環境 有舊教堂建築 那個傳統是在的 隨時可以到博物館 看到什麼東西 但我成長的過程就是監獄和工廠 現在是國宅 但是以前是矮房子 就是我一小時候住的环境

其次我父親是國民黨軍人 從大陸過來的中階軍官

但是我們住的房子其實就像現在看到的這樣 有點破爛 不能想象成西班牙的環境 (那你是有去過西班牙平民窟看過的優!) 我媽媽是養女 文盲 父親是從中國福建過來的 溫州不是在福建 在浙江 所以我們在臺灣都沒有家族

我念到高中職業學校畢業 後來學設計和畫畫

重點是他不要把它想象成在馬德里學畫畫 是不一樣的

中西方繪畫各種都有學過一點 但是那個年代學校出來主要就是畫廣告 不是電影

我們以前寫廣告上的印刷字 因為有時候我們沒有去解釋這個東西會好像我們是在念藝術學院

職業學校的東西其實是出來找工作 因為念的是這種 所以我就決定我不要在念書了 我常常逃學 逃學 就會去圖書館看書 然後那個年代 這可以講比較細 所謂的臺灣美術學校 畫畫都是印象派 奇怪印象派 大約是1976-1978 他還沒出生 那種美術學院都是在想象一種他們想象的印象 其實很封閉

可以請教他大概佛朗哥執政的時期約多久 也就是說西班牙的經驗 在佛朗哥之前能有許多輝煌的帝國經驗可以想象 但我們是無從想象 所以我們的成長背景就是這樣 不只是視覺藝術 大致在藝術環境就是這樣 對於西方的了解就是這樣

20:00

其實那時對於西方的表演知道很少很少 對西方的表演并不了解 只知道很少的東西 像是 (?) 只是看書上 也不知道他們在做啥

所以主要的原因是因為那個時代封閉 怎麼講那個時代很封閉 然後也不知道人到底要干嘛 然後又有一種氣氛 可是那種氣氛你又說不出來 所以就會想說這樣 因為真的沒錢就亂做 等於說你上學也沒辦法學會一些知識行為 所以就從亂做中去吸一些行為經驗

所以大部分我都沒有留下來 那個時候我們也沒有 (?) 所以做完就作完了 也沒有想說去當藝術家 因為藝術家這個職業我覺得不可能 所以我唯一留下來就是我們在西門町那一個 但是作完也沒有發表 直到十年后才拿出來 唯一的一個留下來 那個是約1983年

然後我好像做到大概86年 我們有時會做一些裝置 然後到86年後我覺得這樣亂做也不是辦法

所以後來就幾不做了 開始反省我們的經驗 所以那個就花很長的時間 所以86年後臺灣的政治環境就開始改變 很多的社會運動 89-99年你知道 所以有將近十年我都没有做 就是那個十年我主要都在想說如果我們要從藝術要如何發展 就是我們 (?) 與傳統是斷裂的 因為我們生活上和傳統沒有關係 它主要作為一個知識 那我們跟西方的當代藝術經驗 其實我們也不是從西方的藝術系統裏出來的 一切都只能看書 但是那個和生活經驗也是差距很大 不能作為創作的養分與成長 不能參考因為我們其實也不了解 我們也不了解中國大陸或東南亞 我講說的不懂是說 看書只是一種知識但是你的生活經驗和書上其實是很陌生的

我們又生長在戒嚴 受到的政治影響就是要反攻大陸 要消滅共產黨 我們的訓練就是要反攻大陸 可是我們從來沒有要 (?) 所以 就好像說我們從來沒待在法國 或是有油畫的傳統 怎么可能畫出一幅印象派的風景 所以那十年很多時間其實就是在幫自己想這件事情 然後我們就只能從我們自己的經驗裏面出發 所以我後來會開始從新創作 最早我就先回去我原先居住的地方 就是我們要去的 地方 約1995年就開始看我居住的所有地方 到底為何會有一個監獄 在這裏 然後譬如說為何一個工廠在這邊 為什麼這邊有一個兵工廠 為什麼我們會住在這個地方 然後就這樣不斷的回想 去想說就覺得說這些地方其實對我的意義 然後我就第一次開始想說我第一看到照片的時候 就是我記憶中看到的照片 在我記憶中第一次看到學校 (?) 文革資料站這一

類像南京大屠殺 那時候我們才小學 那些照片其實大部分都是模糊
30:00

第一次看到電視是什麼時候 那時候電視就放在一個村子的中廣場 牆上打一個洞電視就放在上面 電視的第一個節目 晚上六點開播是一個卡通 太空飛鼠 一個美國的卡通 我想大部分現在都沒有人知道這個東西 那個老鼠就是美國地球發生事情就要出動 就像教育臺灣說美國就是一個世界警察 另一個節目叫做勇士們 一部連續劇影集 美軍在二戰中打德軍 美軍就是很厲害 臺灣電視上最早的節目 你跟他說這些有點瑣碎 可以不用寫 但是就是一個時代背景啦
40:00

另一個影集叫做地球保衛戰 外星人入侵地球 然后那個影集的重點就是外星人很厲害 會變得跟地球人一樣 所以那個影集的重點就是說看起來像地球人可能是外星人 今天我們看這些東西其實就是為冷戰服務 要小心共產黨

看的第一部電影在金門 靠近中國大陸的一個小島 很靠近廈門 然后其實是靠近軍史館 因為我父親在那裏工作 那是我最早在看電視和照片前的印象 但是那的電影我完全不記得 只記得是一部武俠片 因為不了解為何一個人可以跳到屋頂上 我媽媽那邊 平常沒有來往 我的外祖母喪禮上的圖畫 我一直在看那些圖畫 95開始將所有的記憶結合舉例當代表所以我就想說應該從這種經驗出發 所以我找的那些黑白照片的創作 就是代表小時候的照片 96年從新開始創作 還有一個地方就是軍史館 但是像在已經完全看不到了
50:00

那時有很多那種照片 其實是蠻恐怖的照片 在學校或博物館 然后就是第一次約會跟女生在空軍公墓阿等等 就是找一些這種地方去看 我把我所有成長過程中的場景都逛過一遍 看看他們是什麼 這都是背景還有就是臺灣很多盜版書 所以我們很多知識都是從盜版來的 所以譬如說我看過百科全書下集 從左派的觀點講世界歷史 那我們有時會從盜版書裏面看到世界的另一面 所以我本來就有再收集刑罰的照片啦 臺大附近一帶有賣一些左派思想家的書 所以在1985-86年的時候 在更以前就是共產黨的思想影印本 需要偷偷傳閱 所以我們活在冷戰戒嚴 馬上就解嚴 全球化 所以我們總是來不及去回顧 所以我常常說我們活在一種斷裂 不連續的情狀 臺灣的80-90年代 臺灣解嚴 最富裕的時候 有點像現在的中國大陸
60:00

【休息中……閒談】

我住在眷村 大部分父親是軍人 從大陸來的 那大部分的母親是弱勢階級 可能是有點弱智或是很窮 父親的母語都不一樣 因為從大陸不同地區來的 所以就變成一個很複雜的環境 我的感覺是父親是回不去他們的故鄉 母親是很窮 我們的眷村外面又是很臺灣傳統的村落 所以青少年常常是有衝突 從這個脈落之后就知道我末何要這樣做 因為媽媽是弱智 所以有時候小孩就是有點智障 所以就是一種很破爛窮困冷戰 解嚴 省籍衝突 弱勢破爛 其實我之前生活在那邊並不覺得怎樣覺的一切很正常 所以後來隔了那麼久 直到95年才一切慢慢回想 我以景跟他把Reina sofia的兩個影片講清楚 但是影片蠻無聊的 不會拍到但是只會提到 因為影片必須有重點 不像電影有情結 本來不應該說出來 大家應該去想象 最後一個是一個遊戲 當成今天談話的結尾 朋友跟我說過 一個人印象中記得的童畫故事 就關係了你的一生關係的事物 景象 它可以回去好好想一想下一次碰面的時候 那我第一個

想到就是一個村子 喝一個井水就會瘋掉 有一個人她原本不喝 但是大家都喝了都瘋了 所以他後來選擇也一起喝 一起瘋掉 不然他無法生存 我們用這個故事結尾 【約時間……】

7. Transcripción al chino de la entrevista 2. (Transcripción realizada por Yu Yi-ling)

00: 06: 00

我們上次有講過解嚴是1987我們大概85、86年左右我們會接觸到一些做左翼思想 然后如新馬克思主義 可能也包括像班亞明 左派德國戲劇導演布萊斯特 我向他大概知道吧 然后我們旁邊的很多朋友就會參與到許多社會運動 我就是在旁邊看 大概那時有人就開始拍紀錄片 可對我來說那就是一種學習 就是開始在觀察 所以 但是那時候再藝術上它有一個矛盾 在藝術發展上 對我自己來說 因為那些紀錄片 都是為某主義服務 有點寫實主義

然后我忘了是解嚴之後還是之前 要查一下 在民衆文化工作室方面要查一下 有小說家、劇廠、攝影師、紀錄片導演等 然后那時主要有採訪了一個白色恐怖主義的採訪 政治迫害 主要是左翼政治犯 然后就斷斷續續的從事這個工作 有讀書會、討論等 對我來說碰到最到的問題就是 除了寫實主義藝術上的發展外 其它的可能 但是我啥都没做 因為左派都用寫實主義表現 那我又不想畫畫

所以我覺得這個衝突對我來說還蠻大的 那到90年代后左右派的合流也分裂成臺獨和統一的自治團體 不完全是社會運動 就是這個爭論就越來越劇烈 到那時候我就是旁觀者 當一群人聚會的時候我就坐在旁邊 我也沒任何創作

就時間上85、86年來說才開始接觸 對抗戒嚴 那突然解嚴后 變成不在是政治上的問題 從87-99年社會臺獨問題越來越明顯 所以等於我們對於戒嚴或是臺灣的社會問題分析都沒有充分的討論就變成另一個題目 我那時才20到30歲才開始意識到臺灣社會的轉變 80、90年代又是臺灣最富裕的時候 這裏面就充滿着許堆矛盾 我們在談這些問題但是那時臺灣又非常的富裕 那我從那時候就是一個旁邊者 因為想不清楚問題 就像我上次談的在一個技術傳統或是政治傳統 你根本不知如何去處裏這些問題所以我後來就脫離與這些團體的關係 就變成一個人去想這些問題 所以就一直到95年 1987-1995嚴格來說我就幾乎沒有創作 越來越少 然后1987年解嚴有很多人甚至??有許多藝術家 但是我反而覺得好像不是這樣 然后那種政治熱潮一直到94、95年 96年之前就退潮 然后官方也開始大力支持這種藝術 然后我對這些都充滿疑慮 就是消失 過一個人的生活 但是就是去談社會 或自己的處境 所以就等到大家都不談 結束之後我才開始去談

所以那時就是去回憶 所以我才會想到 不是被遮蔽是被遺忘 所以我就想說 其實很多事情他是被遺忘或是結束 還有就是90年代全球化明顯 臺灣也感覺到

所以我常常講 她對我來說就是我們的一種現實狀態 所以我那時就有想說用一種虛構的手法把所有東西都連結起來 至少我個人覺得需要這種藝術上類似虛構的連結關係來看清楚消失的連結 就譬如一架工廠 其實那個事情已經隔了七年 就是那事件發生的那一年 有很多報紙報導但是過了之後大家就忘了 對我來講這裏面藝術有一個空間他可以做一些是事情 或是說我拍那個凌遲也是 用一個? 觀點 但是在中國大陸或是臺灣 幾乎是沒人知道 或是沒人討論這個對我們的意義

爲何 那主要是說這張照片跟我們的關係爲何 所以我覺得我看到藝術就在這些空缺裏有一種斷裂 巴德（？）也是 像工廠建築物 都是被遺忘的地方 裏面有一個計算機（？） 那個年代的計算機但是我們幾乎都忘記 像這一類的事情 根本都沒有拔根過 在這裏面藝術有一個空間他可以去談 看不到的 應該發生沒有發生或是被遺忘的 所以就慢慢找到藝術跟政治之間的討論方法

40:00

譬如說我拍我家附近的監獄 只是拍外圍 我覺得這是我想象的方法就是監獄現在要變成博物館 未來會有他的官方紀錄片 有很多採訪文件等 但是我覺得去描寫他解嚴的今天（？）然後就是我對這個事情的想象 這就是我的（？）他說那裏在這樣的脈落裏 爲何選擇攝影或錄像 我本來就有搜集一些刑罰的照片 對那個照片的興趣來自於最早在小學裏看到那些照片的興趣 可是那時我也不知道要對（？）就是95年開始思考我們是如何被塑造 厘清的過程 大概我開始還原那些照片 我想到說這些東西是有人拍來展現給我們看 所以我覺得這些影像都是在教育 在改變人的想法 是誰拍的 爲何這樣拍 照片的教育意義爲何 95年我以個朋友送我一本英文書Las lágrimas de Eros 重點是我看不懂 只能看圖片 我就書擺在書架上一年 這一切都是連結的 有一天我看電視看到（？）甚至我覺得美國的愛情片都是同一事情 你了解他說的東西嗎

50:00

1996年有一天 95年下半年開始我知道自己可以從新回來創作 96年在師大夜市附近碰到一個朋友 他可能懂計算機制圖或是業余計算機工程師 然後我就問他說我想把照片怎麼改 問他說有無計算機可以借或是教我 因爲那時很窮沒有錢 然後其實那時我們也不知道國外有用計算機創作的例子 我的興趣其實是在於去修改那些歷史照片 去改寫很多事情 在裏面重構力量（power structure）但是其實我不是很懂計算機 所以我感興趣的不是數字技術 1990年很難去說更多的事情 所以就有一些想象去拍影片 80年代曾經拍過一兩部短片 一部是完整一部是短片 所以就開始去拍片 可以做更多的事情 可是這時候沒錢 80的膠卷也不容易買到 2002的時候獲得私人贊助 我想把以前的凌遲拍成影片 所以這故事就說完

60:00

恐怖的影像跟狂喜的事情 提出一個美學或哲學的主張 我是在2002年碰到一個法國的歷史家研究凌遲的照片 因爲他會說中文 他算一個研究凌遲的專家 所以他就跟我說的很多真實的歷史資料 但是我自己有自己主要的觀點 他談到的是精神上的痛苦和狂喜經驗 歷史是詳細的考據 論理 法律 我很感興趣他是講一個身體 被挖一個洞 像一個通道 我們好像可以進入通道 也像兩個眼睛的瞳孔 看到過去或現在 身體被切開的內外是相通 那照片會被拍到其實是跟1905年的法國神秘主義有關 身體的通道通過他可以把他聯繫在一起 在西班牙內戰的時候有一個畫過一個圖畫（Solana）影像過許多行為藝術 劇場等等發生的西方影響 讓我感興趣就是通過照片的框架（洞）穿過照片穿過身體可以看到延伸的兩面 對我來說那影片拍攝之前的殖民主義 重污染的工廠 所以我們看到那些建築物是在發生這些照片之後 發生在當代（看這些照片之前）譬如圓明園 我們也可以看到當代的運動帶入狂喜（？）通過這個聯結關係 這張照片他被拍下來件事 它變成文化的一件事 文化的混合物 如凌遲 影片科技 許多人的解釋 我用

三個影幕 他一方面是一個1928年的法國老電影 但是也很像（？）大影幕有時連結有時恍惚 不像現在主義的一個文化獨特性 反而是一種連結 這張照片本身就是一個文化混合物再加上我們的觀點 所以這也是我講到說一個連結的概念 所以 我拍的一些照片都有一些現實的基礎有一種連結的關係 與其它藝術家的觀點 雖然是一種虛構但它是一個歷史事件有一種報導的概念 身體是一個通道 另一個觀點 在既有的觀點上附加 所以說像加工廠 被報導 又重新被招喚回來 應該是說讓他不被結束 被遺忘 這個東西變成一個連結 好抽象

01:20:00

在現實發生過 消失了我的作品都是跟現實和歷史有連結 事件消失了可是會產生各種連結 然後我們從小在加工廠環境成長 我姐在工廠裏做了20年 我不是關在家裏頭思索 我總是有一些連結 所以我把藝術家的角色當成一個橋梁 溝通者 中間人 只是我們的溝通方式是通過一種對現實的想象 就像我們去重拍監獄 對監獄的幻想 如事務的兩面 真實與幻象 收集證實與記憶幻想 譬如會涉及到歷史但并非是大歷史的核心 并非單一而是與周圍邊緣的關係 就好像凌遲照片 歷史學者討論的是歷史 證實 但我加工場其實是一個圖片 臺灣作爲加工廠的情況 所以就是說非單一工廠事件 就好像說我要拍監獄 有被關在監獄與被關在外面的兩種情形 譬如Franco時期 被關在監獄的政治犯和西班牙人被Franco監禁的情況

01:30:00

所以在其作品裏身體是一種隱喻 一種歷史的表達 當我講歷史的時候不是只有教科書上的大歷史 包跨上一秒就是一種過去的歷史 所以我們隨時都在歷史化的狀態 身體其實就是一種歷史 包括所有人 不是遙遠的歷史 譬如說我拍的加工廠 其實也是當代 所以歷史對我來說是一種持續的狀態 所以我們交談的中間可能 時間流逝 我們昨天聊天說 譬如有一個導演想要去拍片 每次拍完就忘記他曾經拍過 他可能一直都在拍同一部片 劇本也可能都相同 但是他真的都一樣嗎 就故事來說可能人 光 影都不一樣 這可以回答他的問題

01:40:00

就好像是凌遲 但是每次不一樣的人談起他來都是不一樣的事情 所以所有談論凌遲的人都不可能用同樣的說法談論他 因爲牽涉到人們的想象 或者是像薩德的描寫 所以我們都看到的是一個照片 一種想象而非真實 它其實在我們看不到的地方延續 這就是我們所謂的歷史 也就是我們想要還原的歷史 所以在凌遲影片中身體可以視爲像殖民主義或是全球化下的一部分隱喻 都只能表達一部分的觀點 前三作品談論加工廠 都談到與殖民主義與全球化的關係大概是我的想法的一部分 那還包括許多無意識的部份 不一定是理性的談 理論上除殖民主義全球化之外歷史的無意識的部份 全球化都是在不同的面像 而是每個人的獨特觀點 所以大家都在談論 但是不同的面像或經驗層次 所以那些女工其實不知道全球化 但是却影響他 或者像我不懂英文而被迫要去展覽 出國去討生活

當我們講全球化 政治經濟文化態 其實是一種個人經驗 還包含許多無意識或是藉這些字眼去表達我們所處的時代背景 溝通的語言 或是影像描述

01:50:00

我們都在全球化殖民主義 但不完全是西方有些是內部殖民 譬如男性女性之殖民關係 所以我們談論的不只是理論 回到凌遲的照

片 西方殖民主義的拍攝 有許多層次的表達 很明顯內部殖民如同行刑者與被行刑者之間的關係 所以就像我們講的西方 很複雜 (big picture) 回到上次談論的刻板印象 東方的一種論述就是在抱怨西方 如西班牙 美國都是西方 但是差異很大 文化美國是帝國主義 但是當我們說帝國主義是包含西方 或是只有單一個體 廣泛的歸類有他的危險性 想象的東方 像山水畫 像禪等等有概括化的危險性 亞洲內部也有很多內部殖民 所以我用全球化或殖民字眼 但不能完全包含 (generalized) 不能被簡單化 當我們講說全球化 或去殖民主義不是完全的廣泛化 必須去除人與人間的權力關係觀察面向 如男與女 殖民主義也包含隨時的自我反省 所以講全球化 是很廣泛的概念
01:59:10

魂魄暴動和凌遲 凝視和權力的關係

鏡子 孽鏡 在地獄中的影像展現 就是說你的這一生好像有一個監看器在看着你 所以在死亡時你就可以透過鏡子 (video) 去回顧你的一生 有點像Lacan的理論 但是我不懂得它的理論 Lacan認為小孩透過鏡子去認識他自己的存在 然后在孽鏡的鏡頭裏面却是一死的死掉的人去看他的一生 一個是從小孩 一個是從死後來回顧 所以孽鏡只有死掉的人才可以看到生前的影像 接下來很抽象是必須靠想象 可以做出許多開放性的討論 因為它錄下的行為 包括多邪惡的想法都會被錄下來 但是他如何被錄下 再來是他可能已經忘掉他之前的想法 所以他如何被映證是出自他 而監控器又是由誰來掌控 權力機制 (power structure) 可能是我讀過最早關於影像的故事 然后故事重點就是影像被作為一種審判使用 而且不只審判行為還包括想法 你看到鏡子的時候 看到小時候 一個時間的展現 還可以繼續去聯想 影像的播放同時也是時間的消失 也許在西方神話中也有關於孽鏡的展現 如基督徒在世界末日受到上帝審判 每人都會被卷入 通常在地獄裏面 畫的人如何呈現 有一個死掉的人跪在地上 面對一橢圓形的鏡子 在圖上的一個角落 基本上我選的一些照片 我根本不知道是誰拍的 即便是在凌遲的照片 去考據也不知道是誰拍的 他的說明看其來是要考據 但是其實不清楚出處或人物 可是大家都看到那本書 所以大家都相信就被會引用 但是我覺得被誤用 不是一個歷史問題 而是一個哲學的問題 關於知識只是一種誤用 當我們討論歷史或哲學時 有一部分是依靠我們想象的機制 例如我小時候覺得我在新店溪河邊看過一只大金魚 可能是我做夢或是聽人說過 但是這個畫面一直在我腦中 長大后想想覺得不太可能 就好像一個回憶錄也包含說謊的例子。

Otras entrevistas realizadas a Chen Chieh-jen:

8. Chen Chieh-jen. Entrevista con Lin Chi-ming. Estudio del artista (Taipei): 8 de septiembre, 2008 ^{*****}.

訪談對象：陳界仁

時間：2009年09月08日17：00~19：40

地點：陳界仁溫州街工作室

訪談者：林志明

整理：陳美璇

陳：我父親當時在金門因為中美共同協防條約跟CIA合作訓練突擊隊，可能是51年才從大陸跑回臺灣金門，他那時在當國特。他在金門就是在從事對大陸的工作，其中有一個階段在訓練突擊隊。他有一個箱子裏有那些照片，但是他后来都燒掉了。

林：但是你有看過？

陳：看過。記憶很深刻。我有一天突然想到、跟他要，但他說早就全毀了。照片上是美軍大兵戴「狗牌」，小時候印象最深就是他們穿着迷彩短褲，在海邊、背景有很多正在訓練的阿兵哥；就是穿着迷彩短褲的特種部隊。（照片）總共應該有十幾二十張。

林：所以他有很多事情是不能講的。

陳：我父親念書的時候正是國共內戰的年代，畢業時，老師介紹他加入國民黨。我說他是標準的「根正苗紅」，但他說其實是因為老師介紹，只是想要有工作才會加入。我問他為何留下，他說共產黨打到廈門城的時候，他接到留守訓練游擊隊的命令，所以就留下來。隔了很久，他走在路上，突然有人傳給他一張字條，叫他做事，他也做了一兩年。后来他被通緝，跑到金門。

林：所以你小時候

陳：他大部分都不在....

陳：那一幕我記得很清楚，我一直要把父親趕走，還要把他行李拖出去。大概是我三、四歲的時候。那個時候家裏只有我媽媽和其它兄弟姊妹，（我心想）突然怎麼會有個陌生人、尤其是男人出現！然后軍人的典型又是那個樣子，我都沒有問過他這一生在干嘛。直到有一天他很老了，我只問過他那麼一次。

住眷村那段其實有很多荒謬的事可以講。譬如說我們都是情報局的眷屬，是個很破敗的眷村，十幾個家裏的客廳都挂着父親的遺像，

*****El profesor Lin Chi-ming me facilitó esta entrevista antes de su posterior publicación en varias revistas, como por ejemplo: [Lo más individual es también lo más político. La revisión de la experiencia vital para encontrar el camino de la creación artística], ACT, n° 41 (enero 2010): 150-154.

以為父親早就在大陸陣亡了。大約八零年代初，小鄧上臺、開始釋放國共內戰的將軍或俘虜，他們被送回臺灣，被關了一年（林：檢查），才回到家裏面。就是那個時候，所有失蹤的爸爸都出現了。另外一個是，中低階的外省人都會娶原住民、智障（利瓦伊菁採訪時我有說過）、教育程度不高的女性，或像我媽媽是養女，所以產生一種奇怪的氛圍。我國中時每天跟一個智障的同學一起上學、一起坐公交車讀同一班。他們全家都是智障，而他的父親又很堅持要他上學，所以那個景象是很奇异、很詭異的。而我其中有個弟弟也是小時候發燒變成白痴。我們隔壁鄰居有生個女孩也是智障，他們不讓她出門（她年紀比我們大了，大概20多歲），但有時候我們從院子可以看到她在曬太陽。所以，我有一種超現實感就是從這裏出現。

林：我本來想說我們的訪問應該回到新店的情景……

陳：對，我就約公視（邱顯忠他們）在那（軍法局）裏面訪問，雖然以前（小時候）從來沒有進去過，但我是圍繞着那個東西在成長。我的某種超現實意象就是從那邊來。有一家人全部都是智障，大的小的一個牽一個，他們都穿得很干淨……我對原住民的第一個印象是有一個先生娶了原住民，不知道什麼原因……我們總是不知道背後發生了什麼事情。這對我來說很重要，就像我們總是不知道父親做什麼，我們總是在一個片段裏面。那個原住民總是酗酒，直到有一天死在我家門口，但她長得蠻漂亮、跟先生感情也很好，背後有一個我們不知道的悲慘的故事……我都知道很多這些片段的事情……

林：你怎麼會去念復興美工？是有興趣？

陳：我從小唯一的專長只有畫畫。我們住的地方是一個沙洲（在景美溪與新店溪之間的峽角），等於是國民黨安置大量外省人的畸零地。小時候常有臺風，地基挖空、房子倒塌是我們日常生活中（的一部份）。從我家走出來就只有一條路，走出去就是現在的軍法局，以前秀朗橋在哪裏坍方了很多年，在我小時候那是一個斷橋、而且是一個橋面像骨折一樣癱在那邊的意象。我們眷村旁邊有間療養院，收容當時原本中共韓戰期間人民志願軍、被俘虜後轉換的反共義士，那些身上刺「反共抗俄」的單身老伯伯。林：看來新店那塊小地方也是聚集了很多社群。

陳：所以，後來我重新創作都是回到那裏、去回想我為什麼會居住在這個地方（那時眷村還沒有拆）。小時候是知其然不知其所以然，像是以前都把收容反共義士的地方叫「黑橋」，但我們搞不清楚它的名字。

林：你媽媽有參與「加工廠」的事情？

陳：對，但我大姊做比較久。她也是養女，十幾歲就來我家、後來在工廠當女工，大我十幾歲，前陣子因為操勞過度過世。以前我們像是假的、想象的文藝青年，就算知道有問題也不知道該怎麼辦。我為什麼到了1996年才真正認真創作，是因為我回到眷村，開始覺

得要回到我的生命經驗，想知道「為什麼我會住在這裏」，那根源到底是什麼，從地理上這個地方到底是什麼地方。

那裏原本是一個本省的聚落「林厝」，從我有記憶以來，每隔一代都會有青少年鬥毆，外來跟本省的小孩打來打去。那裏只有一條路，路的出口就是軍法局，所有的人都困在那裏。軍法局的斜對面有一間武機廠，據說它是武器維修和生產子彈的工廠。

林：現在都已經不在了？

陳：還在，只是外觀變得很漂亮，看不出來裏面是一個兵工廠。據說那裏支持越戰，那裏有試槍室而我們小時候常去那裏撿子彈。小學時，加工業開始起來，現在的景美文化園區旁邊就有個遠東工業廠，從七零到八零年代（景美）那一帶都是小工廠慢慢變成大工廠，有點像是現在新店通用的加工廠。我大姊後來就在通用上班，它變成是一個跨國企業。八零年代，宏廣卡通公司就設立在隔軍法局只有一條街的地方。

林：那時候宏廣比較大，現在只剩下一棟大樓？

陳：我不知道它現在怎麼樣，但我以前原先的那棟小的大樓那間上班。八零年代好萊塢卡通百分之八十都在臺灣加工。通常工作是兩種模式：好萊塢傳來分鏡本，臺灣這裏做下端的動畫、拍攝。另外一種是只來文字本，我們按照已有的人物做造型設定、分鏡。我對於電影的「熟悉」就是很典型的樣子。那時候就有錄像機，而我有一段時間都在畫分鏡腳本。我們都有經過受訓，像是180度綫概念。

林：受訓就是會內化，變成直覺？

陳：反而我對好萊塢電影沒有興趣就是因為太熟，分鏡都有一定的公式。美國系統的分鏡圖我們幾乎都看過。我的繪畫技術不錯，但我後來很不喜歡畫畫就是因為被訓練的太好，但今天畫一個超人，明天畫另外一個藍色小精靈，最多就是小雞。我根本就不想看那些放映的成品。動漫世代是作為一個觀看者，而我們是作為一個生產者。如果就技術執行面而言我們不會輸宮崎駿，但我們永遠都是代工，一個原因是代工利潤太高。所以我在那個年代就創造一個模式：在最忙的時候糾集幾個同事向公司談判，改以外包重新計算薪資。我因此開始有時間作別的事。八零年代末，產業因為追求廉價勞力而外移。1988年也開始有同業找我去大陸，後來他成為全中國最大的卡通廠的老板。那時很多人找我，但我不想去的原因是不想將生命浪費，因為加工就是不斷地賺錢，不可能會有「賺夠錢以後可以……」的事發生。資本家不會，開一間小工作室的人也不會；而且供貨的人也很清楚這樣的現狀，不斷地玩你。臺灣的代工是從幫日本人工代工開始。這是一種帝國的治理技術：他永遠會培養很多家代工，永遠給你們吃不飽也餓不死的工作量，永遠處在競爭、在這個漩渦裏面。

林：它是「分而治之」。

林：83年你退伍后做了什么？

陳：畫畫、行爲（藝術）……亂做。我們也沒有老師，看不懂外文，那都是逃課時同學大家一起去道藩圖書館。畢業那段時間我除了打工，就會去道藩。雖然大部分藝術書我看不懂，但是有夏潮、文學、三零年代的小說。它以前藝術書很多，會看到Performance，有Beuys、白南准，其實我們都不懂，但覺得蠻有趣的。那時雄獅美術、藝術家雜誌都很少介紹這種信息。

戒嚴對我們來說是沒有意義的，對每天生活沒有什麼影響。即便是美麗島大審，我們（也只）做了路人甲，在外圍看過。我慢慢有不清楚的政治意識，知道被戒嚴、知道蔣介石那個時代發生了什麼事。在當兵時想了更多，想在西門町作一件作品，想挑釁、然後跑走。我們排成一排、鬼吼鬼叫，前後大概20幾分鐘。當時警察在現場，但我選立法委員增額補選的「民主假期」。

隱隱約約我知道選舉那段時間警察會有顧忌，所以我要爭取空檔時間做行爲藝術。我們做完把頭套都收了，警察就通報情治單位。情治單位來，我們卸完妝，警察來了就說：「沒有啊，我們是來幫忙拍片。新聞局有辦短片比賽。」他有跟我們要身份證，我們說沒有帶，我哥哥給他們一張假的名片我們就跑了。過了半年，他們都有在追這個電話。我會一直提到這件事情就是因為我有一個想法，如果我一開始有點覺醒，雖然不是很有準備，但我知道這不對，我該去做，敢做之后就敢做任何事。

林：衝撞了體制，或是試探他的底線到底在哪裏。

陳：以前我們有在武機場附近拍過實驗短片，我們攝影機一拿起來，馬上來一班兵把我們逮捕。他們當時真的認為我們是匪諜，只是剛好我住在附近，他們就馬上確認，但他們還是把底片銷毀（器材沒有沒收。）所以對我而言，最有意義的就是這件事情（指西門町的行爲藝術），當時有用三臺8厘米拍。除了這件事情以外，我們其它都是胡搞、亂做，所以後來也慢慢沒有興趣，簡單來說沒有脈絡。當然，現在我們很清楚西方國家的辯證位置，但我們是一個沒有根源的世代。老一代的印象派我們不喜歡，念完復興商工我也不想念書是因為我們的老師都是師大、文化第一名畢業，但是寫實又畫得很差；我那時候覺得做什么好像都不對，西方的東西又不懂、傳統的水墨距離真實的情境太遙遠。

不知道這樣講對不對，像是歐洲有一陣子拍工業時代的新寫實主義，社會環境背景是一個小的工業區。軍法局前面有一條路，每天、長期有盜采砂石的砂石車、水泥車開來開去、煙塵瀰漫；直到有一天鋪柏油路，我們很好奇這條路怎麼變得這麼漂亮。我們沿著路一直走到中央新村，心想怎麼會有對那個年代而言像是別墅的房子，碰到另一種外省人的小孩子，很明顯感覺到階級。

林：中央新村在那個位置的確不太相稱，周邊都是稻田、工廠。

陳：我們小時候印象很深是因為就只有那條柏油路。這些讓我到八零年代作「息壤」的時候發覺這裏面有很大的問題：「我們到底在做什么？」

林：所以你的「普羅」那部分蠻重要的……就是要去解決、去看，「普羅」的說法都還可能太簡單。

陳：對，類似這樣，就是我們實際的生活情境。隨著年齡增長，我們變得很矛盾：一方面看當代論述發覺一知半解，但（一方面又）隱約知道要做一些跟生命經驗有關的事。

林：很多創作都是這樣在作的，譬如臺灣新電影。

陳：應該說鄉土文學是最早覺醒的。文學之后，因為電影必須碰觸現實，攝影機一架就碰到現實；可是當代藝術活在一個很奇怪的現實。我看侯孝賢他們的電影，或是更早的鄉土文學。可是，我們不知道當代藝術的實驗性或辯證性發展，這些需要被厘清。臺灣新電影在某種程度上比較寫實主義的，我們又覺得（藝術若走）寫實主義好像有問題。

林：我們差不多都是那個時代的人，好像另外一個方向是關於整個社會情勢改變的問題。

陳：社會真正明顯的改變要到1986年（臺灣有社會運動的時間），藝術開始比較豐富也是在那個時候，不過其中有一些差別。其實吳天章（最初的作品傾向）並不政治，他是到解嚴前后，因為去黨外雜誌打工、畫封面，經過一個階段才慢慢變得政治。他們是從文化美術系的系統出來，那我雖然跟高重黎、林巨合作，但平常沒有凝聚，也沒有想要組畫會。我們很零散、沒有認真要作什麼活動。所以我個人的關鍵是認識王墨林，開始認識劇場、認識社會運動。認識這麼多人的時候，跟藝術之間的關係與矛盾就是搞不定的。

林：那王墨林是不是具有啓蒙者的角色？他好像是從日本回來的。

陳：他是從政工干校畢業的，畢業后當了十年的軍人（好像是電影系畢業的）。他沒有辦法看那么多三零年代的中國電影，但閱讀了大量的資料（那時他在寫中國電影）。我年輕時在電影這裏有兩個影響我最深的人：李幼新和王墨林。

林：王墨林家都聚集什麼人？

陳：他家有搞政治運動的，也就是夏潮那一群人。有同志團體，有軍中朋友、有搞劇場的，或是電影評論的，像是李尚仁，我都是在那裏認識他們的。當時每個圈子的人都不多，很容易大家都會混在一起。跨領域的經驗就是從那裏開始。我跟電影界的比較熟，跟藝術界的不熟。

林：（跨領域的）知識面也比較寬。美術界長期讓人覺得比較保守。

陳：《電影欣賞》和當時的美術雜誌差距非常遠。我是電影欣賞的忠實讀者，很多知識都是從那裏來。

林：後來「息壤」和這個有關？

陳：「息壤」只有在戒嚴時期辦過一次。我們的立場很尷尬，就在真正要作什么的時候就解嚴了。這時候正是吴天章比較熱衷政治的時候，但因為我們接觸政治的時間比較早，所以也較早反省這些問題。第一個，已經解嚴了，我們到底有沒有總結性的思考。第二個是解嚴之后，所謂的政治體系到底是什么？當時有些人開始熱衷「二二八」，有人找「息壤」辦「二二八」的展覽，我們拒絕了。但不是說題材的問題，而是我們到底應該怎么看、怎么去想這個問題。從解嚴到九零年代初，藝術界正熱于政治議題時，我們認為應該理解議題之外的問題，而不是去搶政治風潮。

林：不過你個人停止創作很久，大約有六、七年左右。

陳：對，甚至有八年，我中間偶爾有畫畫，但總是沒有完成。我覺得很困惑，覺得很多都是不對的、但又不知道該怎麼作。可能跟我們不是有很好的老師有關，當我們困惑的時候，沒有人告訴你可以怎么看。

林：那你周邊的朋友都沒有告訴你？像王墨林他們？

陳：87年以后他們都忙得搞政治。我通常是幫忙畫海報，但從一個藝術家的位置你會覺得這些東西都不對。你没什么發言權，知識也不够。當時是很狂熱的，以為搞工運馬上世界就改變了，積壓多年的革命幻想就在那時發泄。可是我們的出生背景是比較糟的，所以我知道工運不是那樣的。但不是說他們沒有貢獻，應該是說我知道那不會成功，或即使做了也是會失敗。我那時想在工業區開自助餐廳，因為它是經費的來源、本身也是工作站，他們覺得我很荒謬。那時模模糊糊覺得長期運動應該不是那樣。

我的困惑很多面，而他們就去忙他們的，我也越來越不知道該怎麼辦，所以後來跟他們有點疏離；但并不是反對，是我找不到一個位置。那七、八年我幾乎都在看書，不過都是歷史書，像是國共內戰，用很長的時間反復讀這些東西。就是某一天，我好像懂了什麼。很慢，那時我已經三十六歲。我知道我應該要回去，從自己的生命經驗開始。一環一環，從印象中最初攝影是什麼東西、看到電影是什麼經驗、我為什麼到宏廣卡通公司加工。到八零年代，我很關心這個問題，但是藝術又不是這樣，這兩個東西一直接不起來。心裏面想到的是「魔幻寫實」，但在想法上又靠不住。有一天，我騎車回眷村，開始慢慢想所有的事情，想清楚成長歷程的所有階段。

我念景美國小的時候看過匪情資料展。那些宣傳照、文革的相片讓你有感覺，是因為那是你的生命經驗，只是久而久之淡忘了。或是三年級有一個男老師突然失蹤了（因為白色恐怖）。這種「我總是不知道怎么了」但對我來說是有意義的往事，對我而言充滿各種想象力與經驗。

我碰到一個以前也是畫卡通的朋友，我跟他分享我的想法。他說他有計算機、願意教我繪圖軟件。所以，我那時作的恐怖的照片（指《魂魄暴亂》），雖然都是用586做出來的，可是我已經很有信心

了，知道要做什么、有哪些可能性、我們應該要怎么做這些東西，問題只是我有没有這些條件。我人生的改變就是1996年臺北雙年展，那時《本生圖》剛完成，（後來）也不知道為什麼（98年）南條史生會找到我；我應該是被遺忘了。《本生圖》原本不敢放上去，怕人家覺得是什麼可怕的東西，我們懷著那種心情在最后一刻把作品挂上去。

陳：我一直有個願望是拍科幻片，很簡潔的、沒有科幻的科幻片，像塔克夫斯基的影片。我以前讀《點石齋》有關清末中國科幻小說的介紹。我的很多想法都是動態影像，對我來說計算機的東西是一個前期階段，有一些雜質。仔細回想，我的藝術養分很少，因為當時能吸收到的信息非常少。但是電影給我最多，而且最有想象。我以前有全部的《電影欣賞》，影響最大的也是李幼新《坎城-威尼斯影展》。我記得阿巴斯說，看他的電影如果睡着也沒有關係，只要有一個片段可以在生命中喚起。我覺得那是對的。我很喜歡蘇古諾夫的《呢喃語頁》，當時因為有事只能看一半，但那部電影讓我印象非常深刻；還有荷索的《創世紀》在沙漠上一直走的一幕，雖然聽不懂在說什麼；塔克夫斯基《潛行者》在草叢的那段我睡了，可是我堅信電影之所以動人，甚至你沒有看完它，未必是與內容有關，是因為裏面有一個東西；那個東西或許是某種氣味、某種興趣，或某個我們不知道怎麼開始的片段。我們永遠不知道背後發生了什麼，只知道某個片段，而且也不知道它的未來是什麼。

我們拍《加工廠》的工廠其實蠻可怕的，晚上沒有燈，我們在摸來摸去、走來走去。因為跟管理員非常好，他放任我們在那裏混了快半年，（可以）不時地去、不時地回到那裏。當你慢慢清楚是什麼的時候，等到真正再拍就很快了。對一個場域我會混很久，像《軍法局》的場景包括牆上的灰塵都是真的灰塵。當拍片到一個階段，我會重讀《雕刻時光》，看塔克夫斯基如何處理演員、場景，或是侯孝賢講某些東西。塔克夫斯基拍《家》的房子，蓋好之后擺了不知多久、種了植物，讓演員住一段時間；我們從經驗中知道他們講的是對的，知道究竟是什麼感覺。《軍法局》的景搭得很實在，要在裏面活動過或處理過。像侯孝賢講過要先找到一個location，再慢慢發現它。我們會對照他們的講法，會知道怎麼去看一個地方、躲一個地方。例如八德那一帶，雖然實際拍攝地點很小，但我們隨時準備一張地圖，地毯式地讀每一個地方。或類似《加工廠》不是真正的廢工廠，它是一個停滯、等待拍賣的空間。

林：也可稱為「閑置」吧。

陳：我們熟悉在地的勞工運動（人士），這種地毯式的了解并不算是知識性的了解，而是感情性或感覺式地體會。

林：（另外）令我感興趣的部分是聲音。上次討論是認為是因為現在比較知道怎麼處理聲音了，但我覺得不應該只是這樣。

陳：其實《凌遲考》就有聲音。當初聲音找王明輝的黑名單工作室（創作）。他講一個（想法）我覺得蠻好的，但是他做不到，他也

覺得他做的不好。他講說凌遲的狀態應該像跳到水裏，耳朵被水壓撐住的懸置狀態。我對聲音的反省是從那個失敗的經驗開始。

林：這個問題我解釋一下：看了《帝國邊界I》覺得聲音的問題不簡單。《帝國邊界I》不只是聲音，它包括没什么表情的說話，特別把視覺減少、把表情減少、凸顯聲音的文本。內容是每一個人的故事，故事有開頭、中間、結尾，背后有個真實經驗。我記得以前聊過，你有作一個聲音裝置的構想，內容都是夢境，可以聽到別人夢境的敘述。有關於敘述性或由聲音呈現出來的敘述性，好像你一直很有興趣；反而作品在視覺上比較沒有敘述性。《軍法局》在光點首映，有一段畫面完全黑的、聲音很强……我想很多人沒有看過這個版本，所以沒有討論這個問題：聲音一出現就要占據整個空間。當然，也可以講是聲音與影像的調和還沒到一個境界、還在試，但我覺得好像不是那么簡單。聲音對你來說應該是另外一個東西。

陳：聲音是另外一個哲學問題。我對聲音蠻注意的，如果聲音是不對的，就不要，所以《凌遲考》最后留的只有幾秒彷彿沒有聽到的皮膚聲，因為凌遲與皮膚、照片和皮膚都有關係，我們只留碰觸皮膚的聲音。聲音多了又不對，所以我們把它切割，變成「兩三秒、兩三秒、兩三秒、結束」。《加工廠》原本也有聲音：電風扇、縫紉機，微微的風聲。後來覺得那些聲音都是多余的。

林：你指的是寫實性的音效？

陳：聲音真的很難。它要能够把你帶到另一個空間，聲音的主宰力或穿透力遠遠高於影像。《加工廠》的情境是回到我們最初打開那道門的狀況：空氣懸在那裏，所有東西都沒有流動，唯一能穿透的是穿過門窗、門縫的微微的風。《繼續中》有收音，後來決定全部不要。《軍法局》在繞圈的時候，所有的聲音都是人跟地面、鐵皮屋或是紙摩擦的聲音。我們沒有討論體制，但空間就是一個硬性的體制。我們收錄人跟地面、和鐵皮、和法律文件、和書碰觸的聲音并設定一個逗馬宣言的模式：只准用實際碰觸的聲音作計算機改變；把原聲拉長、改變，不加任何新的東西。聲音在裏面是「體制」，是一種人跟體制碰撞的關係。

本來有一段是拍他們在原地一直繞、一直走，因為我們設定影像和聲音一開始都很寫實，像是一部電影，但後來越來越拖，直到他們開始繞圈。我們假設虛構的政治犯是幽靈，但把他拍得很寫實；而有真實身份的人像是勞工、榮民，我們讓他們步伐很虛、產生很奇怪、很不對的聲音。

林：對、位置也不對，不像是鞋子，像是（刻意）在磨。

陳：對，我們是故意的。其實頌策被我改的快崩潰了。準確很容易，寫實就是點對點，但我們故意讓聲音聽起來不舒服，讓塑料鞋磨水泥地上的砂。

林：但在光點可能效果比較没那么好，音響不太對。

陳：它的音響有點差，但是出來的聲音也不會讓人舒服。像是阿本的鞋子，我們故意給他穿塑料鞋，麥克風也不按正常的收法，是用shot gun（專門收很强烈的、金屬類的聲音的麥克風）。用那個（指shot gun）收磨砂子的聲音其實不舒服。在這裏身體跟體制的關係被呈現。

林：不過全黑的那一段不太一樣。在那個版本裏，持續的時間非常長。

陳：那段很長，聲音是「嘩-----」，我後來好像有動、有改短，但還是蠻長的。

林：那段你怎么看？怎么會有那一段？因為之前一開始是沒有的。

陳：我本來設想讓它像正常的電影；前面分鏡很正常，到後來越來越脫離、越意象式，或者越來越片段。譬如他們推鐵皮屋、怪手，那都是我們常看到有關抗爭的意象。我讓意象越來越脫離（從寫實敘事或寫實的描述到脫軌），直到後來整個事件突然停止，再回來（重頭開始）。我不滿意的是脫軌的不够大。它如果更大，應該是包含聲音都越來越脫軌，像是「嘩-----」到觀眾都受不了，最后變成都對不准。這不是完全不一樣的聲音，那樣觀眾會以為是配樂。我想過最好拍成劇情片，讓它一直脫軌、整個（影像與聲音）動力一直崩潰但又不是完全不相干；敘事越來越片段、越凌亂，到最后突然「喀」停止，恢復正常。

林：好像這個版本放映出來后，沒有什麼人討論這個部分。

陳：原因得有兩個，一個是對政治議題有興趣的人會覺得這個東西很不政治。因為我沒有談白色恐怖，那個時候又多在談轉型正義。（另外一個原因是）我的切入點，我想象的是一個真實在軍法局的狀況；我們從來未曾真正離開這體制，只是我們的身份置換，當代藝術界討論政治的人對這沒有興趣，或這不是他們有興趣的方法。我有興趣的是影像、聲音、語言的政治性創作，甚至政治性的看待。這個東西對拍紀錄片或有劇情片概念的人而言更沒有興趣。

我有什么不滿的話就是聲音的問題。它到後來已經越來越錯亂，但不是實驗電影的形式，還是像劇情片的進行；應該是走到聲音跟影像彼此抖動，兩者沒有辦法貼緊住的狀態后，再把兩者切割。我的某種學習就是這樣，拍一個片永遠有你滿意和不滿意的，不滿意的地方都是「下次報仇」。

林：你現在不是正在修？

陳：我修很久的只有《繼續中》拍大樓那一段。我最初的想象是拍一棟大樓，從很空無開始，鏡頭一直往下走，直到最底層的停車場，一整片都是稻田；也不是稻田，是有點像土石流淹進去，當然大樓讓人想到體制，是不能出去的。

我那個朋友（影片裏的主角）從學生運動就開始作，他有點迷惘，有很多挫敗經驗。我們應該先以他作一個故事，邊拍片邊討論人生問題，然後實際上再用紀錄片去拍之後的行動（但不是政治運動）。但是我們討論的却都是哲學問題、馬克思主義的問題、資本主義的問題。

林：他可能會把你帶到那個地方去。

陳：對。

林：可是後來的版本（指在2008年臺北藝博放映的版本）你最後放了他發傳單那一段。那段你覺得好嗎？為什麼會有那段？

陳：那段是因為他講大陸的馬克思主義都在談全球化的問題。我為什麼用油印機也是跟印傳單有關係。問題是我們也回不去了，什麼條件都沒有了、他也回去大陸了。我想到一個辦法（但在作的當時也不是很有自覺）是重剪成一個無檔案化的狀況，包含左派的思想都是沒有什麼脈絡或是檔案的。我讓他們整理資料的原因就是這個意象。

我有一次去《人間》雜誌，我那個朋友在裏面當陳映真的助理，我記得那裏的第一印象是一個崩潰的地方；不是早期的《人間》雜誌，是他們後來的頂樓加蓋裏面堆滿各式各樣的文件檔案，不可能整理也沒辦法整理。一個左派的檔案室都這樣子，什麼東西都找不到了。我們（的生活經驗）也是這個印象，沒有什麼檔案，也不知道怎麼整理。所以我原先想拍他一直在整理檔案，並且那些東西你永遠都不知道那是什麼東西，可是又有個龐大的歷史在裏面。我們用的黑白照片其實是50年代白色恐怖的照片，有趣的是裏面根本有些人不知道那些照片照的是誰。

林：就算拿一個假的也可以。

陳：他們不知道，只知道是從被槍斃的檔案理拿出來的；有時候甚至也不知道那個檔案怎麼來的。我對「沒有檔案化」的這件事情有興趣，想象一個沒有檔案的世界，不知道怎麼整理，甚至都焚毀了。

林：可是那個影片，就像你說的，有很多段落反而都讓人印象深刻。

陳：有很多片段我很喜歡，我不知道怎麼剪，不想剪得非常短，但是他不知道在那邊整理什麼東西。你講的傳單是應該讓它停止在那個狀態，讓大家不知道傳單是什麼。後面到街上那段好像有點奇怪。應該是他車子開出去就結束了，而不需要去解釋。

林：對，像《八德》那樣結束。那回到《帝國邊界I》，內容開始講話、講故事，講敘事，為何這次跳躍很大？

陳：補充講一個，裏面有個超低頻要在音響好的環境下才聽得到，在完整的環境裏觀眾會很不安。他們的語言我們盡量不動，在那情況下接近寫實，直接把情況移過來。

林：故事是有人講過，然後請人念？還是那個人本身發生了這件事？

陳：AIT部分是演員演，因為內容是匿名留言，基本上我們只有修錯別字或是不順的地方。大陸配偶部分是她們先口述，我們整理長度後讓她們自己修、自己講。

林：但她們講得很沒有表情，這是被要求嗎？還是其它因素？

陳：AIT那部份是我們要求，大陸配偶部分我們沒有要求。如果要強調感情，當然最好的是她們剛寫完再講的第一遍，但拍的時候不是第一遍。她們先個別寫，寫完後圍成一圈，請她們各自念各自的，我們再找順序。她們第一次跟別人講的那段是最棒的。排完之後，我們知道最好的再也不會出現了，因為第二次念就變成公式了，自然會面無表情。

林：這是這件作品我覺得最有趣的地方，像是人跟自己語言的關係，以及使用自己的語言跟別人溝通的關係。

陳：超低頻在條件好的地方會（使得觀眾）非常不安。就像看電影為什麼要去戲院看，因為戲院的反射是最好的。低頻是一種你聽不到，但是你在那個條件裏面會感覺不舒服。不安不只是她們講的東西。
林：對，身體的直接感受。

陳：要讓觀眾被迫坐在、被關在這個空間裏面。語言的問題我覺得蠻有趣的，這是我為什麼第一次加入語言是這樣用；如果是劇情片的語言或一般材料的語言就沒有意思了。這種語言是很吊詭的。譬如大陸配偶的部分我可以用採訪，但我們為什麼要搭一個景！答案我有認真地想過：如果放在當代藝術，或是思考影像與語言的關係，適用劇情片的語言在這裏反而太順了；如果用紀錄片的語言就是沒什麼反省地在用。在威尼斯雙年展，我們本來要展示所有大陸配偶寫在官方表格背後的手稿和AIT部落格的留言，但因為地方太小就沒有展出。

林：它們已經被某種體制傾入了。這部片的問題跟語言有關、從語言問題開始。

陳：大陸配偶那部份可以有很多反省：很多人不敢出來，原先有興趣的人，因為怕簽證拿不到、怕移民署算帳、老公不願意或是內容更煽情，都變成不敢上鏡頭。

林：這裏有多重的權力關係，有語言沒有講出來的內容、或是講了又不能再講（的內容）。這件作品值得好好地看。

陳：拍法是一個鏡頭、一個鏡頭，完全不玩鏡頭語言，我用最笨的方法拍，也只有這樣才是對的。如果拍得很花俏就不對了，因為它是一個很「框架」的東西。裏面有個鏡頭拍錯了：我們調了一個低角度鏡頭，是因為想說大家會不會覺得太無聊。

林：你們拍得蠻多的。

陳：我們其實拍三種（版本）、一個鏡頭：她講一遍，然後我們三個鏡位。只是到最后我要去選、去讓她重復。拍大陸配偶那部分應該是保持跟她平行地拍，那一顆調低角度的鏡頭在這個邏輯看來就錯了。

林：要更嚴謹一點。

陳：它應該是呆板地走下去，包含所有的連接與鏡頭。我常會凸一個槌，作了之后才意識到什麼是正確的。

林：作出來看、沒得救的時候才會最清楚。

陳：就好像你問我《繼續中》，我以前也不知道該怎么講，只是心裏有好幾個意象跑來跑去。隔了那么多年我才想到只有「沒有檔案化」或「打開門不出去」的事情才是最關鍵的意象。我覺得第一直覺蠻重要的。因為《人間》的印象蠻有趣的，陳映真聽起來又是一個很大的人物，你會想象他們有一個系統。

林：對，他有光環。

陳：但你發現他們完全沒檔案！完全是個崩潰的世界，這蠻有意思的。我朋友也是在一個沒有檔案的世界裏面工作，像另一種卡夫卡。

(end)

後續問題備忘：

早期實驗片到底拍了些什麼，有無存留？

影片系列名稱的由來。

聲音/念白問題後續。

無檔案化問題與權力/記憶關係。

9. Chen Chieh-jen. «Entrevista al artista», *In the Name of Art* 以藝術之名(2008): dvd 1 y 8.

Disco 1:

(00: 01:41-00:02:15)

“我希望我的作品都是跟我們的時代是有連結關係，就它不管是跟過去的歷史影像，或者是跟我們的現代化經驗，或者是跟勞工的問題，或者是跟我們之所以會被影像所魅惑，或者為什麼媒體對我們的支配是這麼大，或者為什麼是... 我們的這些爭執到底對於... 不管是政治上的爭執，或者是經濟上我們對於物質，對於消費的迷惑等等的這些東西。何以我們都會陷在這裏面。”

«Quiero que mi obra tenga relación con nuestra época, ya sea con la imagen del pasado histórico, con nuestra experiencia de la modernización, con el problema de los trabajadores, o sobre cómo estamos hipnotizados por las imágenes, sobre por qué los medios de comunicación ejercen un control tan fuerte sobre nosotros, por qué... estos desacuerdos terminan por... ya sean los desacuerdos en política, en economía o el entontecimiento que nos provoca el consumo. ¿Por qué todos estamos atrapados en estas cuestiones?»

(00:03:31-00:04:12)

“我邀請這個高雄的碼頭工人做一個象征的罷工綫。那麼我想它在一開始的前言裏面其實就已經說完了。那重點是我覺得它除了是一個藝術上的觀念之外我覺得它還是一個行動，我們不可能不再去連結，不可能不再去對他者開放。我覺得我們所有的問題其實都是跟別人聯系在一起的，我們從來不是獨自存在就像我覺得一個藝術家你不是孤立於社會之外，你跟這個社會是聯系在一起的。”

«Invité a estos estibadores del puerto de Kaoshiung a hacer una simbólica línea de piquetes. Quería que una vez empezara el prefacio de la obra, en realidad ya hubiera terminado de hablar. El punto clave era que pese a ser una obra realizada desde la perspectiva del arte yo creo que además era una acción [política], imposible de llevar más lejos para conectarla y abrirla al público. Creo que todos los problemas que tenemos, en realidad surgen de estar en contacto con el otro, nunca estamos solos, parece como si un artista no pudiera estar aislado de la sociedad, uno está relacionado con esta sociedad».

(00:09:33-00:11:52)

“第一個這張照片，因為是一九〇五或〇四年，據說是一個法國士兵拍下來的它被傳到西方之后，但有一個蠻長的時間是被視為一種很典型東方跟殘酷野蠻的一種證據，到了後來因為法國的哲學家喬治巴塔耶（George Bataille）他在他書裏面引用了這張照片，然後對這張照片他有很多的詮釋。那裏面當然最有名的或者是最被廣為人知的是他談到凌遲這種極端的痛苦跟狂喜之間的聯系。那麼這張照片在西方幾乎就被談論了快一百年。但是我那時候想說，除了至少我有一個跟基本的當時我有一個很基本的出發點，就是除了喬治巴塔耶他的詮釋的觀點之外，那麼是不是。。。是不是可以有其它的觀點這樣做的用意是我覺得不使那個意義被凝固住，所以我那時候的第一個想法想說把他做成有兩個頭的，我的意思是說它不是單一意義，這兩個頭就跟他胸口有兩個洞一樣，那個被凌遲兩個洞一樣。我覺得就是這個影像本身應該就是多義而不是單義的。因為數字影像的合成，這個合成對我來講不是一種技術性的合成而是一種並置你把自己把歷史把自己的潛意識把自己的困惑、迷惑，甚至自己的無知，甚至自己的猶豫，並置在一起去反省它。今天當我們想要去討論自己的歷史的時候或者是要去回溯那個時代的樣貌的時候幾乎我們都要去節助或者是參照或者去使用這些當時的殖民主義者、帝國

注意者或者是以人類學等等這些研究者所拍下來的影像。那當然它呈現的一定程度的他就是從一個西方忠心的角度去觀看所以我們作為一個被觀看者,作為一個被拍照者,那我們當然會不經意的去質疑在那個景框之外是什麼。”

璇

«La primera fotografía del año 1904 o 1905, se dice que fue tomada por un soldado francés que más tarde incluyó la fotografía en un libro escrito para occidente, durante mucho tiempo esta imagen fue vista como el ejemplo que testimoniaba la crueldad y la barbarie oriental. Posteriormente, como el filósofo francés Georges Bataille citó esta imagen en su libro [Las lágrimas de Eros] generó una gran cantidad de comentarios. Sin duda el argumento más famoso y más ampliamente conocido de todos ellos se refería al castigo de lingchi y a la relación que en él parecía existir entre el dolor extremo y el placer. En occidente se estuvo discutiendo sobre esta imagen cerca de cien años. Pero en aquel momento lo que quería expresar era que esta imagen era un punto de partida, además salvo la interpretación de Bataille, ¿era o no posible...otra interpretación de esa imagen desde otro punto de vista? Así, mi intención era demostrar que la interpretación de Bataille no era tan sólida, por eso mi primera idea fue añadir dos cabezas a la imagen [en la serie fotográfica en blanco y negro], para demostrar que no había una interpretación única de la imagen, estas dos cabezas y las dos heridas del pecho [en el video Lingchi] son lo mismo. Creo que esta imagen en sí misma debería tener muchas interpretaciones y no sólo una.

Con la composición digital de la imagen [en la serie fotográfica] lo que quiero mostrar no es una composición técnica sino la reflexión al mismo tiempo sobre uno mismo, sobre la historia, el subconsciente, el estado de entontecimiento y confusión, e incluso sobre la ignorancia y la duda sobre uno mismo. Hoy en día, cuando queremos hablar sobre nuestra propia historia o sobre su apariencia, las imágenes que usamos o consultamos, prácticamente todas han sido tomadas por el colonialista, el imperialista o de acuerdo con la antropología etc Entonces el punto de vista procede de occidente, por lo tanto nosotros nos convertimos en los observados y los fotografiados, por eso cuestionamos intencionadamente qué es lo que hay más allá de la construcción de la imagen».

(00:14:48-00:16:55)

“一九九五年我開始修改那些刑罰照片的時候， 那我當時的作法就是從書上去拷貝那些圖片， 那些圖片到計算機裏面去放到很大的尺寸， 所以放到那么大的尺寸的時候就幾乎我們可能看到那些網點， 還有就是它那整個影像都是面貌模糊不清的就當我試着要去重建描摹想象它的時候， 這個重建的過程其實它是建立在一個真實的那個影像的不斷的巨大流失或是被改寫的過程當中。 那個照片裏面， 它最刺痛人的是他胸口的兩個洞還有當然就是他那恍惚的神情， 那么那種身體被挖開來， 好像內部跟外部， 怎么講， 被打通了

,那么它對我來講讓我想到我覺得身體很像是一個通道。 那個通道從一九〇五年就一直通。。。通到現在。 我最早開始在做那個刑罰照片， 它看起來像是非常的殘酷的， 是人被肢解的， 是充滿各式各樣的斷裂。 但是我覺得， 它也像我們這個歷史的， 我們整個發展的過程裏面一樣， 這整個現代化經驗裏面， 其實也充滿了解各式各樣的斷裂跟碎裂， 跟肢解。 它對我來講最重要的方法是不再把自己作為一個局外人士的， 甚至可以思考自己是不是作為曾經是一個某種程度的共犯。它就另外一個角度來講， 它就是開放給我們作為一個在攝影史發展裏面曾經很長時間是作為被拍攝的區域或族群的人。 那么我們怎么去回溯回去談論攝影歷史裏面那么多空缺， 那我覺得凌遲的複雜意義就是它一方面是人緩慢的被肢解,另外一方面那個照片其實也預示了這個整個十九世紀末開始， 邊緣區域迫要面對現代化問題的時候， 那種。。。你不管你的傳統文化或者是你的生活形態， 你的思考方式也逐漸的在瓦解的。”

«En 1995 empecé modificando estas imágenes de castigos, mi modo de hacer las cosas fue fotocopiar las imágenes que aparecían en libros e introducirlas en el ordenador a gran tamaño, de modo que al agrandarlas prácticamente podíamos ver cada píxel de la imagen y la imagen completa tenía una apariencia borrosa, así que probé a reconstruir el perfil de las figuras. Este proceso de reconstrucción en realidad era como un proceso de construcción o de reescritura de aquella constante y enorme pérdida en la imagen. Lo que más impresionaba a la gente de esta imagen eran los dos agujeros en el pecho así como la expresión de trance, era como si este cuerpo fuera excavado, parecía como si el interior y el exterior, ¿cómo expresarlo? Como si pudiera conectarse, me parece que el cuerpo parece una vía de paso. Ese pasaje conectaría el año 1905... con el presente. Las primeras fotografías de castigos que empecé a hacer parecían muy crueles, en las que había gente siendo desmembrada, estaban repletas de muchos fallos. Pero creo que también representan nuestra historia, son como nuestro proceso de desarrollo, como nuestra experiencia de modernización, de hecho están llenas de colapso, de desintegración y desmembración. Me parece que el método más importante es que uno mismo no pueda volver a ser construido por un *outsider*, además se puede reflexionar sobre hasta qué nivel uno mismo ya es cómplice de esa construcción. Desde otro punto de vista, esto conduce a pensar que ya desde los orígenes del desarrollo histórico de la fotografía, ésta se dirigía a tomar fotografías de ciertas regiones y ciertos grupos de población. Esto nos recuerda que en la historia de la fotografía existirían muchos vacíos, por eso yo creo que la complejidad del significado de la imagen de *lingchi* reside en dos cuestiones, por un lado el lento proceso de desmembramiento al que ha sido sometida la población y por otro lado cómo esta fotografía en realidad presagia todo aquello que comenzó a finales del siglo XIX, es decir cómo las regiones marginadas del mundo debieron enfrentarse al proceso

de modernización...No importa cuál sea tu educación y cultura, forma de vida o pensamiento, gradualmente somos sometidos a un proceso de desmembramiento».

(00:38:23-00:39:56)

“我之所以討論凌遲的重點不在于去討論一九〇四年或一九〇五年那個照片或影像它當時的真實的現場是什麼我的興趣并不在于說要如何去真實的再現的這個事情，而是說它對我們后延的意義是什麼就是當這個影像它存在它成為一個物質它不斷的流傳對我來說到底是什麼所以我后来用動態影像來拍的這個影片的時候我覺得它對我們來講其實是跟這個凌遲並沒有結束。不管是影片中裏面演員相互之間的視點或者是我們通常所謂的第三人稱的這個視點之外。我覺得有一個我們未知的視點存在的那個未知的視點就像一個觀看的幽靈然后它會穿過人群會穿過受難者的身體會從受難的身體的傷口裏面去看到仿佛是一九〇五年的影像也可以是一九〇五年拍下那張照片之后的會看到這兩個年代中間的其它的影像，那我覺得因為這個幽靈的觀看我覺得就把這些事情聯繫一起。”

«El punto que me interesa destacar en lingchi no es si la fotografía fue tomada en 1904 o 1905 o cuál era el escenario real de la imagen, ni cómo se produjo en verdad este hecho, sino que lo que me interesaba era cómo se había prolongado su significado posteriormente, cómo esta imagen llegó a convertirse en un asunto que se había extendido sin pausa. Por eso, después usé esta imagen en movimiento al filmar el video *Lingchi*, para indicar que este proceso de *lingchi* en realidad no había terminado. No importa que en la película hubiera un punto de vista de los actores o de la llamada tercera persona, creo que existía un punto de vista desconocido por nosotros que parecía una mirada espectral que atravesaba la multitud, el cuerpo del que sufría el castigo. Desde las heridas de su cuerpo podía ver la imagen tomada en el año 1905 pero también otras imágenes de otras épocas [del pasado y del presente]. Creo que a través de esta mirada espectral estos hechos quedaban conectados entre sí».

(00:46:17-00:46:42)

“我覺得我們更忽略了作為邊緣它的積極的意義。臺灣這地方可以成為這個世界上很少數的或者是其中一個在文化上敢大膽的去實驗去嘗試是鼓勵那種最激進的最學術性的或者是對所有議題都是百無禁忌的一個文化場。”

«Creo que hemos pasado por alto mirar lo marginado y su significado activo. Puede que se haya convertido en un lugar minoritario en el mundo, que esté al margen de un atrevido experimento cultural, radical y científico o al tratar todos estos temas sea un espacio cultural del que no sospechar».

Disco 8:

(00:49:59-00:50:39)

“我們至少可以試着去質問或者去問另外一個問題譬如說難道我們沒有更好的經濟模式或者型或者是人不是有一種更好的生存方式那麼還是我們任由這些。。。不管你是在地不能移動的勞工或者是你被迫要不斷的去往外移動的這種外勞工，外籍新娘等等的那么在后面支配我們的宰制我們的操控我們的動跟不動的這中間的這后面的那整套的政經機制到底是什麼那我覺得至少我們不斷的去發出這樣的質問。”

«Al menos podemos interrogar o cuestionar sobre otros asuntos como por ejemplo sobre si la humanidad tiene el mejor sistema económico o si no tenemos el mejor estilo de vida, de modo que nosotros permitimos este tipo de cosas... importa si no estás o no dentro del movimiento obrero, de los inmigrantes, trabajadores o mujeres llegados del extranjero etc detrás de nuestro gobierno, de nuestros actos y movimientos o no movimientos se encuentran los mecanismos de control. Por eso, creo que al menos no podemos dejar de interrogarnos sobre estas cuestiones».

(00:59:58-01:01:03)

“那基本上它其實一直都還是屬於資方的資產就是那個問題還沒有解決就懸在那裏所以其實我在這一帶混了很久之后某一天我在想說打開那個門來看看把那個門打開來的時候就是你就會突然覺得所有東西都是被凝滯在那裏就是說七年前它的月歷還是七年前的時間灰塵然后甚至裏面很多的對象就是你會感覺到那個時空就被完全的凝固在那裏面你會覺得很多的時間，記憶包括空氣包括那個空氣味包括瑣瑣碎碎的東西其實它就好像停在那裏那我覺得那個裏面有一種很巨大的寂靜可是那個其實反過來講它其實也。。。對我來講也像是一個質問就某種寂靜在質問我們。”

«Principalmente, en realidad todo aún forma parte de la propiedad del capital, ese problema aún no se ha solucionado. Un día paseando por esta zona pensé en abrir la puerta [de esa fábrica abandonada] y echar un vistazo. Cuando abrí la puerta, de pronto pensé que todos los objetos habían quedado estancados allí desde hacía siete años, era el polvo de siete años atrás, incluso los objetos parecían hacerte sentir ese vacío temporal completamente solidificado en el lugar. Pese a haber pasado mucho tiempo se podía rememorar la atmósfera del lugar, el sabor de esa atmósfera. Incluso las cosas más triviales parecían haber quedado detenidas en el tiempo. Allí dentro había un gran silencio que paradójicamente hablaba, en realidad...a mí parecer este silencio parecía una pregunta que nos interrogaba».

(01:01:23-01:04:17)

“生活的複雜性或者是生活的可以告訴你的遠遠超出我們原先預設的所以我的方式就是讓那個場景重新發生那我就真的按照那種她們上班的方式去請她們回來工作那樣子幾天下來之後其實我覺得就是那種時間上的變化也好，她們的身體語言，肢體，她們的頭髮，那個場景裏面的錢她們的穿針車衣服的動作等等其實那些東西它就不斷的告訴你那個東西是什麼那我們只是... 就是一直不斷的去響應所以我的形式其實是這樣發展出來的而不是預先做很多預設。它會逼着你要去注視它是讓你不得不去凝視這個東西因為我覺得人的臉孔，肢體等等它的複雜性超出我們語言可以說的多很多。當我們講一個工廠的時候其實那個工廠它並不是只是一個建築物一個空間那其實是一個產業所以我們看到就是說產業是可以被... 它會往更廉價的勞動力的地方去移動但是在地的人是反而變成沒有辦法移動的。它其實是一個連鎖性的就是說當我們六、七〇年代加工業開始起來的時候其實就是歐洲的勞工在大量失業的時候，那麼當我們的產業外移的時候中國大陸、越南那種更廉價勞動力的地方開始興起。我的意思是說它其實是人類集體的一種在資本主義或是在這種資本工廠流動的這整個大的一個全球現象裏面所發生的其中在臺灣這邊是其中的一段，那我覺得我們必須要有一個視野是把這東西聯繫起來的。我們今天都活在全球化底下其實我們也有很共同的生活經驗或者是說在某種角度來講它其實是有普遍性的所以我們不能只是在去想如何創造差異的問題我們其實也應該去想想另外一個東西就是普遍的問題。我希望它是一個可以創造問題的影片而不是一個所謂的好的影片。”

«La complejidad de la vida o poder hablar sobre lo que nos sobrepasa, por eso mi método fue permitir volver a la vida a ese lugar, por ello invité a esas mujeres a regresar a la fábrica para trabajar como si lo hicieran de verdad, después de unos pocos días pensé que en ese tiempo también se habían producido cambios, su lenguaje corporal, sus cuerpos, su cabello, el movimiento de sus máquinas de coser. Estas cosas no paran de decir lo que son, nosotros sólo somos...somos una respuesta sin pausa, mi forma en realidad surge de este tipo de desarrollo, pero no está hecho de antemano. Esta obra te fuerza a mirar con atención, sólo te da opción a mirar fijamente la cara de la gente, su cuerpo etc Su complejidad sobrepasa lo que podemos decir con el lenguaje. Cuando mostramos una fábrica no estamos viendo sólo un edificio, un espacio, en realidad se trata de la industria, por tanto podemos ver una industria...movida por la fuerza de la mano de obra barata, la gente que está en este sitio, por el contrario no tiene más remedio que moverse. En realidad es como una cadena. Cuando nuestra industria empezó a despertar en los años sesenta y setenta, los trabajadores en Europa fueron despedidos masivamente. Ahora nuestra industria se ha movido a China continental, Vietnam empieza a ser un lugar de mano de obra barata. Lo que quiero decir es que el capitalismo global o estas fábricas “golondrina” son fenómenos que ocurren en todo el mundo y en los que Taiwán representa una parte. Creo que necesitamos tener un campo

de visión para comenzar a conectar todas estas cosas. Hoy en día todos vivimos bajo el sistema de la globalización, en realidad tenemos experiencias vitales similares o podemos decir que desde cierto punto de vista existe una especie de universalismo, de modo que no podemos pensar sólo en cómo crear diferencia, sino que en realidad también debemos pensar en otra cosa, en la cuestión de lo universal. Quiero hacer una obra que genere estas preguntas y que no sólo sea lo que se llama una buena película».

(01:23:08-01:24:41)

“那麼我覺得這個三十年的時候裏面除了我們談到這種產業的問題勞工的問題之外我覺得對我來講我感到特別深的地方就是我覺得整個加工業它改變了我們一種對於時間或者處理事物的一種態度造成我們一種在時間上或者在我們處理事情上一種非常片段化的種習性它不斷的就是說我覺得它已經內化到我們的行為模式裏面所以如果我們今天看臺灣的很多問題很多事情的那種不連續感那種斷裂感或者是我們好像總是沒有很有縱深的去思考很多問題我覺得跟我們集體的在這種加工的情境裏面當然都有關係。 那同時是我們的經驗所以我覺得不是所謂的同情弱勢或者站在弱勢等等的這種姿態就是就像我剛才講到就是說我成長經驗裏面很大一個部份是跟加工業有關係的甚至我到二十幾歲的時候就是我都在工廠裏面待過一段時間所以我的意思很說那就是我們的經驗啊在討論這個問題的時候其實也是在討論我們自己的生命的狀況嘛那我只望說我們經歷過的事情它應該可以產生出更新的意義然後我們可以把這東西再繼續延伸談下去就是我們不輕易的讓那個事情就這樣子過去。”

«En estos últimos treinta años al hablar sobre la industria, sólo hemos aludido a la cuestión de los trabajadores, siento que la industrialización ha cambiado profundamente este lugar. En nuestro tiempo y al tratar la producción de objetos a bajo coste se ha creado el hábito y la característica de la fragmentación que ya hemos interiorizado en nuestra forma de comportarnos. Si hoy miramos muchos problemas y asuntos de Taiwán veremos que no hay un sentido de continuidad, es como si hubiera un colapso o como si no pudiéramos reflexionar sobre muchas cuestiones en profundidad, creo que las circunstancias que se producen en esa fábrica, por supuesto que tienen relación con todos nosotros, son nuestra experiencia, por eso no es lo que se llamaría simpatizar con una tendencia minoritaria pérdida de poder o formar parte de ella etc Esta postura, como acabo de explicar, se encuentra en el interior de nuestra experiencia vital de madurez, una gran parte tiene que ver con el proceso de industrialización, de hecho hasta los veinte años yo pasé una parte de mi vida en una fábrica, por eso lo que quiero decir es que nuestra experiencia al tratar este tema, en realidad es como tratar nuestras propias circunstancias vitales. Luego, sólo quiero destacar que nuestra experiencia pasada debe de poder generar una nueva significación, podemos continuar hablando de estas cosas precisamente porque no hemos acabado con ellas».

(01:24: 41-01:26:18)

“如果我們整個現代化的發展過程裏面就是永遠好像有一個爲托邦我們要奔赴一個爲托邦也總是隱含着另外一種幻滅的可能這些幻滅跟欲望跟等等這些東西它都好像并存在一起那我希望這種我們游去在那個不同的空間裏面那種游牧性的那種活動方式我就可以看到我們某種現代化歷程裏面各個階段。

我們在很多空間裏面其實隨時都會感到很多斷裂感這當然跟我們的歷史經驗有關係就是殖民，戒嚴然後加工，冷戰馬上迎接來的全球化等等的就是這些外在的東西總是讓我們的社會裏面充滿着各式各樣的不連續跟斷裂所以當我看到那些你沒有辦法再連解的計算機你沒有辦法再就是沒有電力的電綫等等的在我們覺得它都是非常具有聯系性的東西其實都沒辦法聯系的時候因爲我們太忽視掉我們的各種斷裂的經驗所以我覺得沒有一個東西是無緣無故的只是我們看着它看得不够久。”

«Si en todo nuestro proceso de modernización siempre parece haber una utopía, siempre que corremos detrás de una utopía, ésta se oculta o se desvanece, este desvanecimiento tiene relación con el deseo etc Estas cosas parecen estar unidas. Nos movemos dando vueltas en un espacio distinto, cada postura de este movimiento puedo ver cómo estamos en cada fase dentro del proceso de modernización. En muchos espacios en cada ocasión podemos sentir muchas fracturas, lo cual tiene que ver con nuestra experiencia histórica, es decir con el colonialismo, la ley marcial, posteriormente con la industrialización y con la guerra fría que dio paso a la globalización etc Este tipo de aspectos externos siempre han provocado la fragmentación y el colapso en nuestra sociedad, de modo que veo como no hay remedio contra el uso de la informatización, contra la electricidad etc Todos son aspectos que poseen una gran conexión, y no hay manera de oponerse porque ignoramos que vivimos en una experiencia de colapso, por eso no creo que exista nada sin razón o causa, sino que sólo lo hemos observado durante poco tiempo».

(01:29:26-01:32:21)

“『繼續中』其實我拍的三個片段就是我三個朋友的生活,那其中我想主要很明顯的就是那個談到我覺得就是討論冷戰后延冷戰的時候一直到冷戰結束之后的后冷戰的時候我覺得臺灣在很多問題上面其實它那個結構是沒有改變的就是那種絕對的親美那么絕對的爲美國帝國主義作爲美國帝國主義的一個像是一種警衛的角色在護衛那種超級的霸權。 她們會走上這種反對美國帝國主義的路其實她們是從看到美國在做這個北美自由貿易協議還有墨西哥的查巴達那事實上所以她們爲了要去聲援她們就是那些學生其實那時一種人像要去關懷去理解,去連結目的也不僅僅只是單純的人道主義而是我們要去理解即便它距離我們非常遙遠那我覺得這種去理解別人想去跟別人連結的精神不是我們簡單的去用政治上的左翼或右翼上可以完全的理解。我覺得很難去刻意尋找什麼題材，譬如我的朋友他如果不是一个反帝學生那即便我對這個問題再關切,我很難只是爲了回答這個

問題而去拍一個這樣的片子或者討論這個問題這樣拍一個片子，我覺得人的一種很好的質量 或者是有一種志氣那我覺得他會讓你覺得好像你像就應該去拍了而不僅僅只是單純的那些。。。譬如失業勞工或者是美國的這種反恐戰爭等等這些問題。”

«En *On going*, en realidad filmé tres partes que correspondían a la vida de tres amigos, lo que yo quería destacar era que la guerra fría se ha prolongada más allá del fin de la guerra fría. Creo que Taiwán tiene muchos problemas porque en realidad no ha variado esa estructura relacionada absolutamente con el imperialismo americano que parece desempeñar el papel de guarda que protege su supremacía. Estos habían seguido la senda del anticapitalismo al contemplar cómo había tenido lugar el Acuerdo de Comercio Libre de América del Norte y los hechos sucedidos en México con Zapata, por lo tanto querían expresar su apoyo. Algunos estudiantes que aparecían en los retratos [de *On Going*] querían mostrar su solidaridad, su comprensión y la conexión de sus objetivos. No era simple humanismo sino que queríamos comprender, a pesar de la enorme distancia. Creo que los que quieren comprender cómo piensan los demás y conectar con su espíritu no son simplemente los que van a poder aceptar completamente la política, ya sea de izquierdas o de derechas. Creo que es muy difícil ahondar en este tema laboriosamente, por ejemplo si mi amigo no hubiera sido un anticapitalista hubiera sido muy difícil profundizar en este tema, responder a estas preguntas yo solo, a pesar de filmar este tipo de videos o de tratar estos temas en mis obras. Creo que la gente que tiene buenas cualidades o aspiraciones te hacen pensar que parece que debes de filmar una película, pero éstas no son cosas sencillas...por ejemplo, los temas como los trabajadores que han perdido su trabajo o el anticomunismo de los EEUU».

(01:35:20-01:35:47)

“臺灣作爲人類的一份子但是我們是否該去提出我們的想法提出我們的意見或者是我們如何去參與整個對於人類在文化上面的意見的這種全球當代藝術論壇的態度所以如果我們放棄了去提問那我們就放棄了去思考未來可能的答案。”

«Taiwán representa una parte de la humanidad, no importa si debemos o no avanzar en nuestras ideas y opiniones o cómo participar en la cultura humana o en el debate del arte contemporáneo global, por lo tanto si dejamos de hacernos preguntas, en consecuencia dejaremos también de reflexionar para aproximarnos a una respuesta posible».

Otras entrevistas sobre la obra de Chen Chieh-jen.

10. Cheng Huei-hua [Amy]. Entrevista con Susana Sanz. Taipei: 17 diciembre, 2007.

¿Cómo afectó la ley marcial en el trabajo de Chen Chieh-jen?

La ley marcial es el tema más importante del arte contemporáneo y es el aspecto que más influyó en la obra de Chen. Soy de la generación posterior a Chen, diez años menor, pero también crecí en ese ambiente. Por ejemplo, estaba prohibido bailar, todos los escolares llevaban el pelo cortado igual y vestían de la misma forma. Los periódicos y la radio estaban controlados por el KMT, había una gran censura.

Este periodo influyó mucho a Chen y es de los que sigue tratando e investigando el tema incluso hoy en día. Las generaciones actuales ya no se interesan en investigar la modernización de Taiwán, la política o la sociedad. Los artistas de la generación de Chen estaban interesados en política pero a mediados de los noventa empezaron a dejarlo y es entonces cuando Chen comenzó a aplicar la reflexión sobre estas cuestiones en su trabajo.

¿Qué cambios se produjeron en el arte de Taiwán tras la ley marcial y cómo afectaron a Chen?

Casi todos los artistas hacían arte político porque antes del 1987 no estaba permitido. Esa apertura se traduce en una gran masa de aspectos que se pueden criticar. En apariencia parece abrirse todo pero desde el otro punto de vista puede pensarse que el objetivo de ese arte y de esa crítica se pierde.

Se tradujeron un gran número de textos occidentales a principios de los años noventa. Eran textos sobre el posmodernismo que se intentaban aplicar a la situación de Taiwán, posteriormente se calmó la situación. ¿Cómo se pueden aplicar teorías de lo posmoderno en un país que aún no ha asumido su modernización?

Coexiste el análisis de lo posmoderno y lo local porque a muchos artistas de la generación de Chen, como Wu Tien-chang le interesa plantear el tema de la independencia o no de Taiwán. Pero, pese a esa situación abierta Chen se mantuvo en silencio. Pensó en profundidad y no sólo se dedicó a criticar todo por estar abierto o ser irónico, como algunos artistas que criticaban con gran fuerza a los políticos. Él retoma el arte en 1996, cuando otros artistas como Yang Mao-lin abandonan esa tendencia política y se dedica más a investigar el consumismo.

La obra de Chen habla del futuro y no sólo del pasado.

Sobre la evolución de los museos, las instituciones del arte en los noventa.

Este aspecto se vio afectado por el fenómeno de la globalización como el resto de los aspectos en Taiwán. Sólo desde 1998 la Bienal de Taipei se convierte en un show internacional y no local, como era desde 1992. Se abren las perspectivas al conectar con el arte de otras partes en Asia.

Ni siquiera se conocía bien qué era un *curator*, por eso en 1999 Fumio Nanjo fue invitado a una serie de conferencias para explicar estos conceptos. Ofreció ideas sobre cómo orientar la bienal. Su estrategia es la de invitar a artistas de cuatro países del Norte de Asia, para abrir los ojos sobre con quién conectar. Esta relación afectó a los temas, las técnicas de los artistas de Taiwán a partir de 1999. Además, el acceso a la información era más rápido.

¿Cuál es su opinión como comisaria independiente sobre el arte taiwanés del momento y el papel de Chen en este contexto?

La nueva generación de artistas se mantiene distante de la política porque en la televisión todo lo que se ve y de lo que se habla es de política y de problemas cuya solución es muy difícil resolver. Conscientes o no, ellos se mantienen al margen de la política. En los años noventa fue el boom de los institutos de arte en los que han estudiado estos artistas, allí recibieron una orientación formalista y no están tan interesados en la política. Chen es de los pocos que continúa en este camino y es muy reconocido en el ámbito artístico de Taiwán.

¿La sociedad taiwanesa está interesada en el arte contemporáneo?

No, porque es una tradición que no es propia, sino que procede de occidente. Sólo algunas personas están interesadas. De hecho, el TFAM se fundó en 1992 como el primer museo de arte contemporáneo en Taiwán. La gente está más familiarizada con el arte chino tradicional, con la pintura y la caligrafía.

¿El público occidental está más interesado en la obra de Chen que el público local?

Él es reconocido en Taiwán por el círculo cultural, pero por ejemplo la serie de fotos en blanco y negro relacionado con Bataille impactó mucho en Taiwán porque no estaban familiarizados con estas teorías como en Europa.

¿Hasta qué punto cree que la interpretación de Bataille sobre esta fotografía afectó en la obra de Chen?

Es sólo un punto de vista, una interpretación. El uso de dos

cabezas tiene que ver con el budismo en el que una cabeza mira hacia el pasado y la otra al futuro.

Por ejemplo, en Nueva York los periodistas occidentales le preguntaban si con *Lingchi* quería hacer referencia a la crucifixión de Cristo...

¿Cómo se refleja la relación entre la mirada y el poder en la obra de Chen? Las series en blanco y negro parecerían una especie de crítica a la influencia del colonialismo a la hora de mirar y construir la modernización en China y Taiwán.

Ese es el tema que quería investigar: es decir la forma en la que el occidental toma la fotografía decidiendo sobre el objeto: la voz silenciada.

Estructura muy compleja entre los que están dentro y fuera de la imagen: víctima, público, pero también nosotros. Uno puede ser visto como víctima por los otros. ¿Cómo se ven los occidentales y orientales entre sí? Somos *insiders* y *outsiders* al mismo tiempo: metáfora del colonialismo y lo exótico.

Además está relacionado con ver el pasado en el «espejo del mal».

¿La representación del cuerpo fragmentado en estas imágenes podría ser una metáfora de la historia y la memoria de China y Taiwán?

Sí, es el centro de la obra de Chen. La sociedad taiwanesa es una sociedad sin cuerpo, ha perdido su cuerpo. El KMT creó una ficción de China como tierra a la que regresar. Otro aspecto importante es el consumo tan fuerte que hay en la sociedad taiwanesa. Se vive *in-between*, en la incertidumbre. Además no existe reconocimiento internacional de Taiwán, lo que aumenta esa sensación de pérdida del cuerpo. Por ejemplo, la situación excepcional de Taiwán en la Bienal de Venecia refleja esa situación de «estar» pero no «estar» al mismo tiempo.

En *Autodestrucción*, los gemelos se están matando como en una metáfora de la violencia entre China y Taiwán.

Las dos caras del budismo en *Genealogía de sí mismo* representan el pasado y el presente como dice Chen. Pero los gemelos que se matan en *Autodestrucción* hacen alusión a la relación entre China y Taiwán.

¿Por qué se introduce a sí mismo al mismo tiempo como víctima, verdugo y público?

Esta obra tiene una estructura compleja que habla de que se puede ser todo ello al mismo tiempo. Es también una referencia a la relación

entre occidente y oriente, entre las diferentes capas de espectadores.

¿Cuál es la razón del uso del silencio y la cámara lenta en la obra de Chen?

Desde el punto de vista del público, con la cámara lenta se ve más claro y en detalle todo aquello que nos pasa desapercibido en la vida cotidiana. El silencio crea una atmósfera para entrar en el ambiente, ya que el sonido distrae. Leemos con los ojos para ir dentro de la realidad y entender más en profundidad. Muestra las cosas que no se quieren ver, fuerza al espectador a entender lo que ve y la situación que está detrás. Narratividad más visual, a diferencia de su nuevo video.

¿Cuál es su opinión sobre el arte contemporáneo chino y sus videoartistas?

Los nuevos artistas de videoarte chino conocen la obra de Chen, les puede haber influido. Toda la información les ha llegado en los años noventa. El videoarte en China no es de demasiada calidad. Chen o Yuan [Goang-ming] conocen el video desde mediados de los años ochenta e investigaron seriamente en este campo. En China aún están muy al principio de este proceso, todavía no saben cómo usar la información que tienen. Usan la cámara DV con superficialidad, sin ahondar, sin reflexionar sobre el medio y sus posibilidades. Sin embargo Yang Fudong es de los mejores.

11. Liu Chi-hui [Joyce]. Entrevista con Susana Sanz. Café del Westin Hotel (Taipei): 18 de noviembre, 2007.

¿Cómo afectó la ley marcial al trabajo de Chen Chieh-jen?

A principios de los ochenta hay un debate sobre la identidad china o taiwanesa, es decir si se debía romper o no con la cultura china. A ello se suma el debate sobre el 2. 28. Además, en el 1984 el posmodernismo se instala con mucha fuerza en el seno de los intelectuales.

Los intelectuales que colaboraban en los movimientos de «vanguardia» estaban unidos con el sentimiento de protesta, el ataque contra las autoridades y la figura paterna. Sentimiento de protesta generalizado, relación con actividades consideradas ilegales por el gobierno como protestas en las calles, movimientos de estudiantes. Esta unidad se mantiene hasta 1987, pero esos movimientos se hacen más plurales y variados a partir de entonces.

¿Qué cambios se produjeron en el arte de Taiwán tras la ley marcial y cómo afectaron a Chen?

En este contexto, Chen sufre depresiones en 1986 que tendrán relación con las imágenes de los noventa. Además destaca la influencia de las pinturas funerarias, colección temprana de imágenes de tortura (desde finales de los setenta a principios de los ochenta), existe la influencia paterna como militar de bajo rango que le influyó en la presencia de la violencia representada a través de los conflictos del KMT y el PCC.

Entre 1993 y 1994, se desarrolla el periodo de las elecciones en Taiwán con una posición extremista y violenta. Importancia de la identidad. Mucha gente estaba deprimida por esta situación en la que había que elegir entre la identidad china o taiwanesa. Chen no estaba de acuerdo con esta situación, además sufría una enfermedad. Quería ir en contra de esa situación de principios de los noventa en la que la gente se posicionaba sobre la política. Ante esta situación provocada por el fin de la ley marcial, Chen decidió usar y buscar su creación en su experiencia personal.

¿Hasta qué punto cree que la interpretación de Bataille sobre esta fotografía afectó la obra de Chen?

Existe un mayor peso en su obra de la experiencia personal, pero las teorías de Bataille y Foucault son destacadas. A Chen le interesa el éxtasis relacionado con la violencia y la brutalidad porque se trata de un momento en el que la racionalidad y la conciencia están ausentes.

La violencia está presente en sus recuerdos, importancia de la prisión que tenía frente a su casa. Intento de analizar por qué tenía esa familia y en ese lugar. Quería ver más allá. La relación entre Eros y Tanatos en lo oculto y lo deseado, se intuye en su forma de crear y en la historia.

Hay diferentes capas en este asunto: la personal y la violencia institucionalizada (occidente, KMT, ley marcial, Segunda guerra mundial) relacionada con las formas de poder. Este poder excluye. Necesidad de hablar de la violencia y la mutilación.

¿Cómo se refleja la relación entre la mirada y el poder en la obra de Chen? Las series en blanco y negro parecerían una especie de crítica a la influencia del colonialismo a la hora de mirar y construir la modernización en China y Taiwán.

Nuevamente hay muchas capas. Por ejemplo, la cámara fotográfica cuya introducción en China está vinculada con el colonialismo. La crítica a la forma de mirar occidental está en la superficie y en el objeto de la cámara o el ojo. Pero los ejecutores de esa violencia son las autoridades chinas y no sólo occidentales.

El espejo del infierno o las heridas de las fotografías de Chen son pasajes a través de los cuales podemos pasar, entrar en el pasado desconocido, a diferentes vidas. Esas heridas están vacías, son agujeros negros en el conocimiento.

En Autodestrucción, los gemelos se están matando como en una metáfora de la violencia entre China y Taiwán.

Claro, pero también tiene relación con su padre chino y su madre taiwanesa, las masacres de japoneses contra aborígenes, el KMT y los comunistas, él y su hermano. También relación con su identidad, su vida personal, sus miedos interiores, las imágenes de crueldad que le obsesionaban.

¿Por qué la mutilación es un punto clave en el arte de Chen y otros como Wu Tien-chang o Chen Shun-chu?

Los cuerpos mutilados son un elemento destacado del arte de los años ochenta en Taiwán, como forma de expresarse para atacar al poder y mostrar los traumas.

Algunos estudiosos consideran la obra de Chen como una trilogía del colonialismo y la globalización, ¿cuál es su opinión al respecto?

Un museo le pidió hacer un proyecto sobre la globalización que él modeló a su manera.

¿Qué relación existe entre el cuerpo en la obra de Chen y su representación en el cine taiwanés de autores como Tsai Ming-liang?

La importancia del cuerpo y la alineación de los cuerpos, pero a parte de esto no hay muchos más elementos que les relacionen. También hay importancia del teatro en los dos. Tsai está muy interesado en las relaciones complejas entre las personas. El cuerpo es el instrumento más cercano y múltiple con el que trabajar, con potencial inmenso, por eso desde finales de los ochenta es usado por los artistas. Aparece la literatura homosexual, el deseo, el uso de los excrementos en el arte. El cuerpo surge como forma de atacar los tabúes.

12. Huang Chi-wen [Joanne]. Entrevista con Susana Sanz. Chi-wen Gallery (Taipei): 24 de noviembre, 2007.

¿Qué cambios se produjeron en el arte tras el fin de la ley marcial?

Surgen muchas galerías como *Impression Gallery* o *Lin & Keng*. Los artistas empiezan a usar otros medios como el video (en el que Chen fue pionero) los *mixed-media*, las instalaciones y el *performance*. Surgen nuevos grupos de artistas, de pintura por ejemplo.

¿Cuál es su opinión sobre el mercado del arte taiwanés hoy en día?

Cuando abrí la galería en el año 2004 era el *boom* del arte chino. Creo que es como una burbuja. Además la situación económica no era buena. Por ello, me asusté un poco. Por otro lado, el gobierno no apoya al arte ni ahora ni antes.

La mayor parte de los artistas que representa son fotógrafos o videoartistas, ¿está el arte taiwanés más interesado en estos campos del arte?

Algunos artistas como Yoang Goang-ming han influido en las nuevas generaciones de video artistas. La fotografía ha servido como una especie de entrenamiento para el video. Además existe el contexto favorable de la tecnología en Taiwán que ha permitido ese desarrollo de las artes relacionadas con el video.

¿El arte taiwanés actual está más interesado en cuestiones locales o globales?

En general es más local, pero hay una serie de artistas que usan temas más globales o internacionales, como es el caso de Tsui Kuang-yu, Peng Hung-chih y Tseng Yu-chin. Todos ellos son artistas más jóvenes que Chen. Al público local le cuesta más entenderlo y el público internacional cada vez se interesa más.

¿Por qué decidió abrir una galería de arte y qué dificultades tuvo?

En el momento de la apertura muchas galerías cerraron y se instalaron en Beijing por el auge del comercio del arte, aunque más tarde regresaran a Taipei. Estuve trabajando en relación con Hanart Taipei, al conocer a algunos comisarios me animaron a abrir la galería pese al mal momento del mercado.

¿La sociedad taiwanesa está interesada en el arte contemporáneo de Taiwán?

Sí. Considero que el arte chino es como una fábrica de hacer dinero. En cambio, el arte de Taiwán es más humilde.

¿Cómo ha sido la evolución del coleccionismo del arte contemporáneo en Taiwán?

Desde los años ochenta y noventa hay un aumento del coleccionismo de arte, especialmente en el área de Asia. Pero entre 1999-2000 los coleccionistas se centraron en el mercado de China. Básicamente son coleccionistas locales. Algunos museos también de EEUU y Europa, pero no muchos han coleccionado arte de Taiwán.

Por ejemplo la obra de Chen se encuentra en el Museo Reina Sofía que ha promocionado este nuevo trabajo [*Tribunal militar y prisión*], o en el Museo Mori de Tokio.

Al principio nadie compraba la obra de Chen porque los coleccionistas de los ochenta no estaban interesados en lo «feo», pero ahora son más abiertos y han cambiado su concepto del arte a coleccionar.

¿Qué relación tiene la obra de Chen con el cuerpo?

Hay una primera fase antes de *La fábrica* en la que usa el cuerpo como herramienta de un arte más personal y otra fase posterior que es más política.

Creo que la relación entre el cuerpo y la religión de Taiwán es muy importante, en relación con el *performance* y la teatralidad en las ceremonias religiosas. El cuerpo y la energía, la tradición, el artista como chamán, el médium taoísta en las ceremonias religiosas son conceptos que asocio con la obra de Chen.

¿Por qué el uso de la mutilación del cuerpo es una pieza clave del arte taiwanés?

Wu [Tien-chang] y Chen pertenecen a una generación relacionada con eventos de la historia muy importantes y usan la política como elemento de expresión artística. La mutilación de figuras gemelas como en la obra de Wu puede representar los conflictos internos de grupos de gente del mismo país, lo cual genera una situación de tristeza.

¿Los artistas más jóvenes están interesados en otros temas diferentes?

La obra de la nueva generación nacida en los ochenta tiene más sentido del humor, Chen y Wu han vivido un periodo muy duro de la historia, el proceso de democratización, su obra es más compleja que la de los artistas más jóvenes relacionados con lo personal y no tan política.

¿Podríamos considerar los tres primeros videos de Chen como una trilogía de la globalización y el colonialismo?

Usa este contexto político pero le interesan más sus memorias de infancia, aunque cualquier aspecto de la vida no puede escapar a estos conceptos. Es una obra que busca más en las raíces, en el uso poético del cuerpo. Es una obra que apela a las sensaciones profundas y a las impresiones. Me parece muy acertada la interpretación que hace Lin Chi-ming de la obra de Chen, poniéndola en relación con el «espejo del alma».

¿Qué opina sobre el videoarte en China continental?

Yang Fudong es el mejor entre todos ellos, pero está más interesado en hacer películas. Me interesan esos artistas chinos que mezclan el videoarte y la animación o la caligrafía.

El video de China es menos refinado a nivel tecnológico que el de Taiwán. Los temas de Fudong son aburridos y no interesan, pero la calidad es buena. Los artistas chinos se interesan por la obra de los taiwaneses porque en Taiwán se desarrolló el arte de un modo diferente.

¿Cree que estamos viviendo una especie de *boom* del arte chino?

El gobierno apoya mucho a los artistas chinos y además los artistas chinos se promocionan muy bien porque están interesados en hacer dinero. Ahora la situación parece estar más calmada que hace tres años. Los artistas no pueden controlar esas fluctuaciones del mercado, pero el galerista debe ser responsable de dirigir de un modo adecuado la obra del artista.

Este *boom* del arte chino afectó en parte a la obra de Chen, pero él trabaja al margen de ello porque no le interesa el mercado. Paradójicamente *La fábrica* se expuso por primera vez en Shanghai y María del Corral (la comisaria española de la Bienal de Venecia) conoció allí su obra y le invitó a la Bienal de Venecia.

13. Wang Chia-chi [Jason]. Entrevista con Susana Sanz. ITPark (Taipei): 10 de enero, 2008.

Sobre la influencia de la ley marcial en el arte taiwanés y en la obra de Chen.

El levantamiento de la ley marcial después de cuarenta años hizo que las energías estuvieran como en una cápsula del tiempo. 1987 es sólo un símbolo. Los años setenta (mediados) fueron un inicio en la apertura del arte y de la identidad taiwanesa. Antes se integraba el arte de Taiwán en relación con el arte chino y su cultura como parte del proyecto del KMT, la visión ortodoxa.

Surge el movimiento de la democracia, la reivindicación por la libertad de expresión, el nuevo tipo de prensa, el movimiento de pioneros de la libertad encabezado por los intelectuales en los años setenta. Se trataba de escritores taiwaneses. Es la época de la Revolución Cultural en China continental, con la que se plantea una cierta relación. Este movimiento influyó en estudiantes de arte de la universidad. El movimiento fotográfico y de las artes visuales no estaba muy interesado en ello.

Relación con el milagro económico. Además se produce el regreso de artistas que habían estado estudiando en Europa y EEUU. Se adaptan al contexto de ese movimiento para reflejar qué sucedía en la sociedad por entonces. Luego el inicio se produce en los años setenta y la energía explotó en los años ochenta, con el uso de formas occidentales en la expresión visual y el empleo del tabú. Chen se inicia en este movimiento de democracia y empezó a hacer en ese contexto sus *performances* en Hsimen Ding (el centro de Taipei por aquel entonces).

Esta época también coincide con una situación delicada entre EEUU y Taiwán, tras la pérdida de relaciones diplomáticas y el acercamiento a China.

Calentamiento intelectual que desemboca en el uso de la libertad en las artes tras el 1987.

Sobre el cuerpo como elemento clave de la obra de Chen. ¿Metáfora de la historia?

Inconciencia política por parte de Chen de usar esa interpretación. Fenómeno de represión y compresión que se refleja en las fotografías en blanco y negro expresadas en el cuerpo. Cuerpo como símbolo de represión colectiva.

Sobre el papel de la tradición y de la religión en la obra de Chen (budismo tibetano en *Doce karmas bajo la ciudad*):

Considero que en la obra de Chen existe una mayor influencia del taoísmo que del budismo que se refleja también en el pensamiento

del artista, porque el budismo es más importante en términos de ortodoxia, como concepto relacionado con el KMT, entendido como el *mainstream*. Estrategia como forma de resistir a la ortodoxia. El taoísmo representa lo secular, lo urbano, lo popular, es más típico chino.

El uso del concepto de genealogía en términos culturales está relacionado con el taoísmo, frente al discurso de occidente. Es el enfrentamiento de la periferia contra el *mainstream*. Chen plantea el descenso a su propio subconsciente para crear una genealogía propia, que supone el uso de términos propios y no importados. Pensar desde la minoría para crear algo nuevo.

La serie en blanco y negro está relacionada con el canibalismo, como en las pinturas de automutilación de principios de los años noventa (1993).

Doce karmas bajo la ciudad está relacionada con el budismo pero también con el taoísmo.

14. Wang Pin-hua. Conversación con Susana Sanz. VT Salon (Taipei): 25 de julio, 2008.

Antes de los años sesenta hay tres fuentes de influencia en el arte de Taiwán y en general en la cultura: a. Japón donde los artistas de Taiwán estudiaban la pintura al óleo, b. China, con la pintura a tinta, c. arte documental (no es videoarte).

Además en los años cincuenta exista la influencia en Taiwán de las estampas o grabados de tema comunista de los años treinta en China (influencia de Lu Xun).

Durante los años sesenta, Taiwán ya tiene educación en arte gracias a la labor de profesores como Li Chung-sheng.

Hay dos grupos de arte, uno llamado Quinta Luna y otro llamado Occidente, que usan el grabado, la caligrafía y la abstracción para investigar sobre el arte oriental y occidental, para mezclarlo.

Por eso podemos hablar de una primera etapa del arte, anterior a los años cincuenta, centrada en la pintura impresionista y posteriormente más abstracta. Al mismo tiempo existe un movimiento de literatura y teatro que influye en el arte.

Una segunda etapa hasta mediados de los años ochenta en la que el teatro, el arte y la literatura se influyen mutuamente. Así en este periodo, hay un movimiento local llamado de la «tierra» que también influye en el arte.

En los años ochenta hay un tipo de literatura «periodística», los artistas se interesan por hacer fotografías de lugares como sanatorios.

Al mismo tiempo regresan artistas que habían estudiado en el extranjero.

En 1983 se funda el Museo de Bellas Artes de Taipei.

Es la época en la que aparecen artistas con carácter propio como Chen. Algunos son autodidactas.

En 1987 empieza el camino hacia la democracia, aunque antes ya se habían producido manifestaciones de arte relacionado con la política y la demanda de la democracia, pero la sociedad no estaba aún abierta. Al mismo tiempo, los medios de comunicación cada vez empiezan a tener más libertad.

El pueblo empieza a preguntarse sobre la imagen y el pasado colonial de Taiwán, sobre su identidad. Destaca la aparición de siete grupos diferentes en los años ochenta según su temática y estilo:

1. Los que se centran en la historia y la cuestionan.
2. Los que se centran en los iconos de la política (Wu Tien-chang).
3. El arte aborigen.
4. Los que reflexionan sobre lo masculino y lo femenino como Wu Ma-li.
5. La moda y la sociedad.
6. El consumismo.
7. La *performance*.

15. Lin Chu. Conversación con Susana Sanz. Casa y estudio del artista (Taipei): 4 de agosto de 2008. Traducido del chino al inglés por Shen Bo-chen.

Sobre su vida y formación.

Cuando tenía cuatro o cinco años, su madre le echó de casa y alguien le llevó de regreso. Su madre, que era originaria de Yilan, quiso suicidarse, por ello Yilan llegó a ser una atmósfera agobiante para él. Por este motivo creó un mundo imaginario exterior y siempre quiso escapar en su vida, por ejemplo en el servicio militar también quiso huir. Llegar a ser un artista es una forma de escapar del mundo y del sistema.

Tras una pelea en Hua-lian le encerraron en un sanatorio mental durante tres años, la enfermera le decía que todo lo que decía y hacía no tenía sentido.

Después fue a Taipei donde empezó a hacer investigaciones sobre arte. La primera exposición individual la realizó en 1985. Esta experiencia de locura fue muy importante para llegar a ser un artista. Él no era el típico artista que había estudiado en la universidad sino que es autodidacta, se ha creado a sí mismo y esa ficción es la mejor forma de describir su vida y su arte, mejor que el arte académico.

Sobre el arte antes y después de 1987 y sobre cómo influyó en su arte el fin de la ley marcial.

Su exposición más importante fue en el año 1985. No era consciente de la ley marcial hasta su final, sólo le gustaba ir a beber y a comer con amigos. No conocía a muchos artistas y no se

planteaba si era un artista o no. No estudió arte en la universidad, de modo que llegó al arte poco a poco.

La atmósfera en 1987 era diferente, por ejemplo hay un fuerte interés por la música taiwanesa. No puede describir cómo le influyó el cambio pero sí hubo un cambio en la atmósfera.

La primera exposición de Taiwán en la Bienal de Venecia trataba sobre la identidad de Taiwán. Comparado con el periodo anterior se podía estudiar más libremente la relación del arte y la política pero aún tenían que reflexionar sobre temas que no sabían cómo afrontar, por ejemplo el de la identidad.

Sobre el grupo Tierra Viva.

Su primera exposición fue en 1986 y fue como su último juego de juventud. Querían hacer realidad su imaginación y fascinación. Según él, este grupo es como una leyenda. Su importancia radica en que eran jóvenes y los artistas de hoy en día también quieren saber y descubrir como surgió esta especie de leyenda del arte taiwanés. Esa fascinación, como la fascinación de la niñez es lo más importante en el arte.

Intentó convencer a un amigo de crear una galería de arte y poner un anuncio en los periódicos buscando grandes artistas y así conoció a Chen Chieh-jen.

Querían ser una especie de guerrilla. Son muy buenos amigos y por eso querían hacer una exposición juntos y mostrarse muy vanguardistas. Tierra Viva es como la infancia de estos artistas y no acabó nunca, siguieron haciendo obras y evolucionando como si fueran de la misma familia.

No sabían casi nada sobre el *performance*. Usaban espacios como apartamentos para su obra.

En la galería de un amigo hicieron su primer *performance*, querían hacer algo similar al trabajo de Hsieh Tehching en Nueva York. *Pure Experiment of Painting* es como se llama su primera obra, durante noventa días estuvo en un habitáculo de cristal pintando, sin comer, ni hablar. Esta obra fue muy importante en su vida personal.

Los espacios en los que trabajaba Tierra Viva eran lugares abandonados porque la realidad era que ninguna galería o museo les invitaba a hacer una exposición. Según él, esto no influyó en la obra posterior de Chen, sino que era el único sitio donde podían hacer sus obras. Y cuando hicieron una exposición ya eran famosos.

Sobre la importancia del cuerpo, cree que es el primer instrumento de la intuición humana y es el principio de lo humano. Los artistas de la época, de los ochenta, estaban constreñidos por la educación paternalista del gobierno del KMT que instrumentalizaba el confucianismo y la ley marcial. Además el resto de los medios de comunicación estaban controlados por los poderes políticos. El cuerpo era lo único que no podían controlar.

Textos escritos por Chen Chieh-jen.

1. Chen Chieh-jen. "About the Form of my Works: 1990-1999. Revolt in the Soul & Body 1." ASA Magazine
2. <http://www.asa.de/magazine/iss2/3chen.htm> (última consulta 16 de agosto 2010).

The Revolt in the Soul & Body, 1900-1999 is a project of reveal myself, including a series of works, to rewrite/retell the history of disciplines-punishments piercing through my body, and rename myself in the enduring process of rebirth/creation. By this project I attempt to mold the images of penalties out of the memories inscribed in my body and the ecstatic historical photographic images; to dig out, to search for the existential state and the genealogy of the Others who are suppressed, cut off by the multiple, soft structures of the exclusion that collaborate with the new world of the simulacra in contemporary consumer society and lastly to reveal the sophisticated process of internalization and inscription by which the power networks impose on most people.

Three Stages of the Project 1900-1949: The Journey of Patricide and Killing the son

The vestige of the photographic images that display the historical implication of penalty persecuted during 1900-1949 become the site of my work. In the process of gazing, simulating, recomposing the historical photographic images in which the bodies of the Others had been violently executed, dismembered during the ritual of writing, national myth, and fusing my self images into the historical photograph, I attempt to investigate the following problems: 1.

How the power seize, appropriate, exclude, and erase the historical images and memories. 2. The complex relationships exist among the executioners, the spectators, the collaborators, the victims and the absent power. 3. How the chains of punishment connecting the executioners and the victims gaze their gaze of each other, and penetrate into the consciousness of most people.

The works of this stage will be accomplished during 1996-1997. In the exhibition these newly created historical images will be displayed with their original photographic images.

1950-1987: the state of being collectively possessed under the rule of the Martial Law.

It is the subject in the second stage and will be accomplished during 1998-1999.

1988-1999: I will explore the situation of alienation, mutation of the body, and the state of deprivation, floating of human beings who are collectively possessed by the commodity in the contemporary Labyrinth of consumption. This stage lasts two years, from 1998 to 1999.

The Recalling - Soul Theurgy.

PHOTOGRAPHY

For me, photography is rather more like a technological media for the use of capturing souls, a way of subdividing the flow of time and body into fragments that are instantly frozen over the print, a way of death through light.

Photographs have always been misread as truth and evidence, especially from the angle of power. Between to photo and be photographed, to see and not be seen; even behind the historical interpretation. Power or power owner who can employ the photography to be as a kind of magic capturing-soul technique to produce, manipulate human being's memory.

GAZE

I cannot stop gazing at these photographic images of anonymous people being tortured, executed. It seems that behind these images you can uncover another layer of image and unspoken hidden words. It seems that there is another face emerges from the vague, faint face; another shaking, unfixed body emerges from and overlaps on the fixed body. In the prison of time, images float endlessly sometimes.

In the trance of gazing at photographic images I was often seeing myself to be a victim, or a persecutor, or a collaborator in the photographs.

As I gaze at these historical photographic images, I find that the past look back on me.

At that moment the past see the present, and look towards the future through my gaze.

As the past look at the lens of camera, the photographer behind the camera, and look to the future, the photographer become the riddle at the intersection of mutual gaze. And doesn't our gaze from viewpoint of spectator get all acts of gazing entangled in the labyrinth of gaze.

LISTEN

As I listen to the silent photographic images, I often hear continuous whispers, or a multiplicity of voices.

Sometimes we caught to read the photographic images by carefully listening. While walking in the labyrinth of images, we should keep listening.

HISTORIES

The histories I am much concerned about are the histories excluded by the orthodox power, i.e. the histories outside the history, the histories survived in the realm of ecstasy, the histories that are like

the lacunae among the words, the histories concealed in the mist of aphasia, the histories infiltrated into our language, body, desire, and taste.

Gazing at the excluded histories has same significance as gazing at the other contemporaries that have been concealed in contemporary society. Both need to be dug each other deeply.

MEMORY

Memory, like the proliferation of living beings, proliferates itself in the moment of forgetting, gleams in the darkness of our silence, and emerges instantly while we are much more concerned with our present situation of life.

Memory has no relation to the nostalgia for the past. It is rather through the non-linear time and the ecstatic state of consciousness to explore any potentiality that lies deeply inside our body. Under this state to gaze out some kinds possibility and by it to dialogue with the reality. For me, memory likes a being state of the Now and Here.

PENALTY

Penalty is, a ritual of embodiment, provided with the structure of exclusion. In the entanglement of to maltreat and be maltreated, the spectators' gaze intervene, and the penalty thereby infiltrates into the gaze. The gaze brings the ritual of penalty to a real climax that make the subsequent extension of emotional effect possible.

During the ritual of penalty, what do the victims think about at the agonizing moment of suffering and death? What kind of transmutations happen in the spectator's thinking and emotion while he gazes at the execution of penalty?

How serious the executioner is possessed by the technique of execution during the process of execution?

Is it possible to find the map of their thinking and emotions from their faces or bodies? And, will this map be inscribed once again on the bodies of the spectators?

How they develop this highly delicate techniques of manipulation and execution that extend the duration of the victim's agony and the spectator's gaze, at the same time indifferently conceal the victim's agony in the enduring ritual of penalty? And how we be bewitched by the techniques of these management?

I wonder whether the victims painstakingly expose thier intention of committing the patricide by means of demonstration of punishment for the transgression against the law. And I also wonder why the invisible, but ubiquitous father can't still escape his tragic destiny to kill his sons in the atmosphere of fury, suspicion, and phobia. Is the ritual of penalty a microcosm of everlasting entangling fate of patricide (matricide) and killing the children?

Is the moment of suffering the only moment of sobriety during the ritual of penalty?

Our desire to possess more commodity is incessantly induced by the mechanism of capitalist management. Lack becomes one of the most deep anxiety in the mind of most people. Under the delicate, soft way of management, I wonder which one of commodity fetishism or death will be closer to self-abandonment of human beings.

REDEMPTION

The reason why I take the images of penalty as the site of my work has no connection with the intention of redemption. For me, to create the works of art is a kind of voyage between turbidity "and a sudden realization", a state of journey. In this state, I strive to know the ecstasy that has been imposed on my face and seems to come from the entanglement of the maltreat and the masochist. This face is so difficult to remove.

FEAR

In the history of Chinese Zen Buddhism Ch'an master Fei-Ker's cutting his arm by himself for gaining the teachings of Bodhidharma, and finally achieving the enlightenment is a famous Kung-an. Fei-Ker's frightening act of cutting arm by himself initiated the transmission of Zen Buddhism tradition in a characteristic way-beyond the language, books, and fixed, right pattern. The extremity of cutting arm becomes the invisible bridge between the turbidity "and a sudden realization" rupture and rebirth by which we pass through the fear in the mind.

Cruelty always obstruct the spectators from looking into the photographic images. Nevertheless, are the dark abyss of wounds not the very crack that we can pass through the self-abandonment?

DISTANCE

We always seek to find the proper distance to deal with something. But, what is the proper distance? Do we not always stand either inside or outside the state of things? What we can choose is to keep on moving, i.e. stepping into, then passing through the state of things.

COMPUTER

When I hold the pen to paint my computer painting on the digital touchpad, I always feel a sense of untouchable, unmeasurable void between me and the paintings. The sense of void is the reason why I choose the virtual space of computer painting as the place for

rewriting the histories which hidden into my body, the religious place for dialogue with historical photographic images. In other words, the virtual space of computer painting is a field of floating for rewriting histories, memories in the void.

I put these vague historical photographic images into computer, and enlarge them on a very large scale. On the screen these enlarged images seem like the historical vestige scattered in the mist. A uncertain number of indistinct images, some vague faces, some pieces of dismembered body, and some broken images only with floating scents drift in the mist.

And who are they?

When I intrude myself into the boundless space of image specters, and try to paint their possible faces by imagination, every stroke of my pen seems to betray their original faces. These faces I have painted seems more like the masks, the brand of my own face that I impose on these historical images, the faces of the Other.

But, who is the real Other?

As I painted the historical images, I also fuse my body image which comes from my body memory into the mist of images together. For me, this imagery of synchronization of images seems in a state of trance is a kind of *Jing Xiang*.

JING XIANG

The term of *Jing Xiang* comes from the *Tibet Book of the Dead*. It means the gaze of consciousness, during the process of transmutation between die-live (the state of the *Bardo*), the flashback of the imagery of the Karma-what the man/women had done in their life time. For me, in other words, it is the re-emergence of the suppressed, repressed, and concealed memories. I call the process of writing *Jing Xiang*, the process of writing the genealogy inside my body, the action of re-naming myself as Recalling-Soul Theurgy.

FERRYBOAT

The process of production from one *Jing Xiang* to the other *Jing Xiang* is at the same time the process of production of a series of ferryboats. It also means crossing over one situation of life to the other situation of life, and sailing in the river of the excluded, the concealed genealogy.

My works are the overlapping journey of *Jing Xiang* about Re-calling Soul and production of Production of Ferryboats.

2. Introduction and Artist's Statement: *Lingchi – Echoes of a Historical Photograph, 2002* [nueva versión].

The concept for this film comes from a photograph of execution by *lingchi* (death by a thousand cuts) taken in 1904 or 1905 by a French soldier in China. (1)

Three victims of *lingchi* have been photographed by different French soldiers over the course of history. These photographs had once testified to the savage barbarity of China and served as exotic novelties, circulating around Europe in the form of post cards. French writer and thinker Georges Bataille, in his 1961 book *The Tears of Eros*, discusses *lingchi* from a philosophical perspective, specifically in relation to the notions of ecstasy and *limit experience*. Bataille's interpretations of these images have been the ones most often cited in the West, and in this way, *lingchi* became widely known among western intellectuals.

Discussions of *lingchi* have been expanded in recent years by analysis and juxtapositions in the fields of law, ethics, culture and philosophy, due to the work of the French historian Dr Jérôme Bourgon and others. (2) This has rendered the concept of *lingchi* a cultural hybrid, and no longer just a form of torture used in China. (2) In 1996, using imaging editing software and one of the photographs written about by Bataille, I began discussing a different kind of history; one hidden within the history of photography and which I call the history of the photographed.

My idea for shooting this film and reexamining this *lingchi* photograph came from both my concerns with the history of the photographed and my complicated feelings upon first seeing these images. Although I had initially put these feelings aside, they became a powerful driving force over time, and I was compelled to look at this photograph once again more closely.

The moment the eyes of the victim enduring torture and the lens of the camera held by the French soldier met, the frozen image and dismembered body manifested the ruthlessness of feudalistic law and foreshadowed the advent of modernity in the non-western world. Imperialism and colonialism, in the the name of modernization, brought various forms of dismembering technologies to bear on the colonized and photographed.

The two large black wounds on the chest of the victim in the photograph seem like passageways connecting the past and future, and gazing at them we pass through the photograph's two dimensional surface and into the body of the victim. Entering these bodily passageways, we can see what happened in this instance of *lingchi* before and after the photograph was taken. From the destruction of the Old Summer Palace by Anglo-French Forces and the Eight-Nation Alliance, lethal human experimentation carried out

by the Japanese Army's Unit 731 in Harbin, the jailing of political prisoners during the Cold War period in Taiwan, the dumping of toxic pollutants in Taiwan by transnational industries, and to the exploitation of low wage laborers, (3) it seems that the barbarity of *lingchi* has never really ended. (4)

The victim of *lingchi* in this photograph is gazing at the horizon and weakly smiling—a puzzling smile which is like a powerful vortex. Everyone, including those who can't bear to look at the image due to its brutality, westerners who draw connections between the victim and Christian imagery, Georges Bataille who explains the photograph in relation to erotic ecstasy, and the many academics and artists who have examined and responded to *lingchi*, they all, including myself as I repeatedly stare at this image, are drawn into the puzzling vortex of his smile. Why is this person who is being tortured smiling?

I believe this can be explained in several ways. When the Gautama Buddha was being tortured in one of his previous lives and the executioner was slicing flesh from his body, he attained enlightenment by forgiving his torturer and surrendering to the ignorance of the world. When Georges Bataille was contemplating these images of *lingchi*, he suggested that the victim's smile was related to two key experiences: followers of Christ praying for salvation as they were nailed to the cross, or Buddhists meditating on the death of all beings; both of which are transcendent forms of peace that arise from extreme suffering.

I think, however, the *lingchi* victim's smile may also be related to something else: the Buddhist concept of *parinama*, or the transference of spiritual merit onto another person. (5) The victim is tied up and cannot escape; being dismembered, photographed, force fed opium and in a daze, it seems he cannot choose any course of action. As the camera of the colonizing soldier fixes this image, the victim smiles, creating enormous confusion in all those who view the photograph from then on, and it is through this confusion that the victim demanded that discussion of this image continue on long after his dismemberment and death.

This is an active smile, one which allows the image to transfer the value which lies beneath the smile onto future audiences. I made this video because of the provocative quality of this smile. Although I recreated an historical incident in order to shoot this video, my motivation, like the smile on the victim's face, was to spark discussion. I believe this dialog with historical imagery of torture created by my film does not exist in any recreation of the past, but rather in how we reflect on historical imagery today, and to what extent we acknowledge *lingchi*-like brutality in contemporary society. The props, costumes and hairstyles used in this video are therefore from different eras and the torture implements used for *lingchi* are not historically accurate. Furthermore, the performers were unemployed laborers, students and actors from small theater groups.

I would like to offer my gratitude to Dr. Jérôme Bourgon and Dr. Claire Margat for supplying their academic research, which assisted me in my understanding of *lingchi*.

Note 1: The photographs I used for my film came from Georges Bataille's book *The Tears of Eros*, and this discussion especially refer to the image on page 204. In his book, Bataille quoted a friend who supplied information about the photographs, including the names of the victims, the photographers and the crimes which resulted in *lingchi*. According to Dr. Jérôme Bourgon, however, these details still remain unclear today.

Note 2: For further information related to the subject of *lingchi*, see the website *Chinese Torture*: <http://turandot.ish-lyon.cnrs.fr/>

Note 3: The five architectural sites that appear inside the torture victim's body in the film are, in order of appearance: Old Summer Palace of Beijing, which was destroyed by the Anglo-French Forces and the Eight-Nation Alliance; the laboratories of Japan's Unit 731, which conducted lethal human experiments; the prison on Taiwan's Green Island, which was used for political prisoners during the Cold War/martial law period; the heavily polluted factory left behind by the RCA Corporation of the United States, in Taoyuan, Taiwan; and the women's dormitory of a garment factory that was unscrupulously closed down by its owners.

Note 4: Before 1905, *lingchi* was a form of punishment used by China's feudalistic system of government for criminals who had committed the most heinous of crimes. To carry out *lingchi*, the victim would be slowly and repeatedly cut until they died. The practice of *lingchi* was stopped in 1905, and today this word is used in Chinese vernacular speech to describe any endless, repetitive or inhumane work, or tortuous situation.

Note 5: As a Buddhist concept, *parinama* emphasizes the sharing of enlightenment or spiritual merit that one has attained through spiritual practice. I believe the essence of *parinama* also exists in conversing and connecting with others in everyday life.

3. 背景說明與創作自述凌遲考：一張歷史照片的回音，2002 [nueva versión].

這部影片的構想，來自一張法國士兵于1904年（或1905年）在中國拍攝的凌遲酷刑照片。〔注1〕

在歷史上，曾有三個受凌遲酷刑的人被不同的法國士兵拍攝下來。這些照片曾被視為中國是「殘酷野蠻」的證據；也曾被當作獵奇的異國情調，制作成明信片在歐洲流通。1961年由于法國思想家喬治·巴塔耶（Georges Bataille）在《欲望的泪水》（*Les Larmes d'Eros*）一書中，以哲學性的觀點詮釋凌遲酷刑，凌遲的影像因而被西方知識分子廣泛地認識。喬治·巴塔耶提出的「狂喜」和「極限體驗」觀點，也成為西方在討論凌遲時，最常被引用的看法。

近年來由于法國歷史學家杰宏·布赫貢（Jérôme Bourgon）等人的研究，凌遲的議題被繼續延伸至法律、倫理、文化、哲學等領域的研究與比較，使得凌遲影像已成為一個文化混合物，而不再只是單純的中國酷刑影像。〔注：2〕

1996年我曾以計算機繪圖的方式，藉由改寫喬治·巴塔耶談論過的那張凌遲照片，討論隱藏在「攝影史」內的另一種歷史——「被攝影者的歷史」。

我之所以想用拍攝影片的形式，再一次討論這張凌遲照片，主要來自當初觀看這張照片時，除了我所關注的「被攝影者的歷史」議題外，還有一些更為複雜的感受，這些當時被我擱置的想法，隨着時間的推演，反而成為越來越強大的驅力，驅使我「再一凝視」這張照片。

對我而言，這個承受封建酷刑的身體與法國士兵的照相機相互「對視」的那一刻，這被肢解的身體和被定影下來的凌遲影像，既呈現了封建制度的殘酷律法，也「預示」了非西方世界的「現代化」經驗——帝國主義/殖民主義以「現代化」之名，對被殖民者/被攝者者施加各種新型態「肢解技術」的處境。

照片中受刑者胸膛兩個黑的傷口，彷彿像是兩個可以通往過去與未來的「通道」；經由凝視——我們似乎可以穿越平面的照片，進入到受刑者身體的「通道」內，並通過這個身體的「通道」看見在凌遲影像被拍攝之前和之後，從英法聯軍、八國聯軍摧毀的圓明園、日本731部隊在哈爾濱的人體實驗室、臺灣冷戰時期的政治犯監獄、跨國企業遺留在臺灣的重污染地區，以及剝削廉價勞動力的加工廠〔注：3〕之間的連續性和「凌遲」從未真正結束的狀態。〔注：4〕

在這張凌遲照片裏，受刑者望着天際露出了淺淺微笑——這令人困惑的「微笑」，像是一個巨大的漩渦；無論是因為影像的殘酷而不忍觀看的觀者，還是將凌遲受難者的形象與基督受難形象聯想在一起的西方觀眾，或是喬治·巴塔耶以「Eros」的「狂喜」狀態，對這張照片所進行的詮釋，以及眾多對凌遲做出各種回應和探討的學者與藝術家，還有一再凝視這張照片的我，都像是被卷入這個「困惑」的漩渦——這個承受凌遲酷刑的受刑者，為何「微笑」？

對我而言，這個令人困惑的「微笑」，既存在着佛陀談論其前世被處以凌遲酷刑時，在身體被肢解剖開的當下，他的意識同時也開放包容了施刑者與無明世界的體悟；以及喬治·巴塔耶（Georges Bataille）在思索凌遲影像時，認為這存在着「兩種關鍵的經歷」：「基督徒在十字架上的默禱，和佛教徒在尸骨堆上的禪定。」，一種從極度的苦難中創造出超越愉悅的祥和狀態。

然而，我認為凌遲受難者的「微笑」，還存有另一種佛教的「回向」精神〔注：5〕——這個「微笑」的影像，是一個無法逃避的人，在被捆綁、被肢解、被拍攝、被灌食鴉片的恍惚狀態下，在似

乎無法採取任何的行動中，藉由「微笑」這個細微的表情和殖民士兵手上相機的定影功能，創造了令觀者產生巨大「困惑」的影像；也由於這個「困惑」的存在，凌遲受難者的「微笑」影像——成為了「這個人」在被肢解死亡和被定影後，一個向未來觀看這張照片的觀者，尋求「對話」的影像。

這是一個具有主動性的「微笑」，一個從過去歷史「回向」未來觀者的影像。

我是因為這個「微笑」的招喚，而拍攝這部影片。雖然我以類似「再現歷史」的方式進行拍攝，然而如同凌遲受難者的「微笑」是一個尋求對話的「行動」；對我而言，這個與歷史酷刑影像的對話關係——不在於如何再現過去，而在於我們如何通過對歷史影像的思考，認識到當代社會中的「凌遲」狀態。因此影片中使用的道具、服裝和發式等，是混雜着不同時代的樣式，影片中關於凌遲的執行過程、刑具，也存在着考據上的「不正確」。參與的演出者則是當代的失業勞工、小劇場演員和學生。

特別感謝：Jérôme Bourgon博士和Claire Margat 博士提供他們的論文，幫助我思考凌遲的議題。

注1：影片所參照的照片，是喬治 巴塔耶（Georges Bataille）在《欲望的泪水》（Les Larmes d'Eros）中，主要詮釋的那張照片〔P：204〕。書中喬治 巴塔耶引用他的朋友告訴他這張照片的歷史背景，包括受刑者是誰、因為犯了什麼罪而被判凌遲酷刑和拍攝的法國士兵的名字。但根據Jérôme Bourgon博士的考據，這張照片中的受刑者、所犯的罪、以及拍攝者等，到目前為止都還不詳。

注2：關於凌遲議題的相關研究，可參考Chinese Torture網站：<http://turandot.ish-lyon.cnrs.fr/>

注3：影片中在受刑者體內出現的5個建築遺址，按出現的順序分別是：毀於英法聯軍和八國聯軍的北京圓明園、日本731部隊在哈爾濱的人體實驗室、臺灣冷戰/戒嚴時期在綠島的政治犯監獄、美國RCA公司遺留在臺灣桃園的重污染工廠，以及成衣工廠惡性關廠后的女工宿舍。

注4：「凌遲」原指在1905年以前，中國封建制度下對於犯下「大逆不道」罪行的犯人，施以漫長的「殺千刀」酷刑。「凌遲」刑罰於1905年被廢止後，在華人日常口語中，「凌遲」已由刑罰的專有名詞，轉化成描述日常生活處境的廣泛用語。舉凡是被漫長、重複、無止境、非人道的工作和生活所折磨的狀態，皆常會以「凌遲」一詞形容。

注5：「回向」是佛教的一種修行精神，強調個人從修行中獲得的體悟和功德，需與眾生分享的态度。對我而言，「回向」的精神也存在着與他者連結、對話的關係。

4. Introduction and Artist Statement: *Factory*, 2003 [nueva versión].

In the 1960s, Taiwan became an important world industrial center due to Cold War politics and its low-cost labor market. In the 1990s, Taiwan's labor-intensive industries started migrating abroad to regions with even lower labor costs due to advancing globalization. The ensuing reduction in jobs and factory closings in Taiwan forced many workers into a state of long-term unemployment.

In 2003, I invited several acquaintances who had worked at the Lien Fu Garment Factory for more than twenty years to perform in this film at their former workplace. When the factory was abandoned seven years before, these women workers were denied pensions and severance pay. Although the workers staged a fierce protest attracting a great deal of media attention, their case still remains unresolved today due to weak laws and the fact that the company transferred the funds before closing the factory. After media attention subsided, the factory building was never reoccupied and these women had no choice but to seek work elsewhere.

Many workers around the world have suffered from similar experiences due to this callout twofold situation of relocation and having no where to go. While investors continually relocate their factories seeking lower labor costs, unemployed workers can only linger in the disused industrial zones that are left behind.

Items left in the abandoned factory, such as newspapers, calendars and a timeclock reflecting the closing day; worktables, chairs, equipment and fans; banners, bullhorns and loudspeakers left behind after the protest; as well as the accumulated dust and stale air, all possessed the significance of the seven years that had elapsed. Only renting the same brand of sewing machines that were sold off when the factory closed and a car like those at the worker protest, I did my best to make use of what had been left in the factory for the film. These discarded items implied a dual sense of suspended and flowing time, which is what I referred to when thinking about how to present the concept of time in the film.

Since the women wanted to limit their participation to non-speaking roles, I just invited them back to the abandoned factory and asked them to simulate working. They all had enigmatic expressions when interacting with the sewing machines and material which had been their constant companions for more than twenty years, perhaps because of their seven-year hiatus from this activity. Based on what I observed while they were pretending to work and the atmosphere of dual time that permeated the old factory, I created this film.

In addition to filming the women simulating work, I also chose to portray imagery and body movements the women used during their protest. For the camera work, my intention was to create a feeling of objective disinterest with panning and a stationary camera. Also,

this is a silent film to comply with the women's request.

1. Since the factory property was still owned by the original employer when I made this film in 2003, we had to sneak in to make this film.
2. The stock indexes on the securities company screen at the beginning of the film are mostly green. In Taiwan, green numbers indicate that a stock price is falling.
3. The black and white documentary inserted in the film was propaganda produced by the government during the industrial heyday of the 1960s.
4. After the factory was sold at a government auction in December of 2008, it was quickly demolished by new owner.

5. 背景說明與創作自述：加工廠，2003.

1960年代因為冷戰與廉價勞動力的關係，臺灣成為了世界主要的加工區之一。1990年代，隨着全球化的發展，臺灣的密集勞力業開始外移至勞動力更便宜的區域，在資方大量的裁員和關閉工廠下，無數的勞工進入長期失業的困境。

2003年我邀請偶然認識的聯福制衣廠的成衣女工，回到她們曾經工作了20幾年，如今已荒廢7年的工廠，拍攝這部短片。7年前資方在拒付退休金與資遣費下惡性關廠，雖然當時曾經發生過激烈的勞工抗爭運動，並引起社會與媒體的關注，但由於法律的缺失，以及資方早在惡性關廠前即已將資產轉移的原因，使得問題至今依舊懸而未決。隨着媒體關注的消退，工廠繼續處於荒廢的狀態，女工們則只能各自尋找其它謀生的可能。

這也是世界各地許多勞工的生命經驗，一個關於「移動」與「無法移動」的冷酷過程——資方為了尋找更廉價的勞力而不斷將工廠移往它處，失業的勞工則在被產業遺棄後，只能在原地徘徊，而無法移動的處境。

在這座荒廢的成衣工廠內，還保留着7年前的殘余物，如停在七年前的日歷、報紙、打卡鐘、工作桌椅、生產機具、電風扇等，以及7年下來所累積的灰塵，停滯的污濁空氣，和當年勞工抗爭時，所遺留下的擴音器、喇叭、抗議布條等，經過了7年，這些對象已具有本身的時間意義，因此我除了只租回當年已經被賣掉的同廠牌縫紉機，和勞工在抗爭時，所曾使用過的類似車輛外，在影片中，我盡可能只運用工廠內原先所遺留下來的廢棄物。因為這7年的時間，這些廢棄物已同時包含了「停滯」與「流動」的「雙重時間」，這種雙重的時間感，是我在思考影片中如何呈現「時間」時的依據。

由於女工們希望以沉默的方式參與影片的拍攝，所以在拍攝前，我先邀請她們回到荒廢的工廠內「工作」，或許是因為相隔了7年的時間，當再重新回到「工作」中，她們與曾經相處過20年的縫紉機和

衣服的布料互動時，有着一種難以描述的神情。之後，我就依循着女工們在「工作」時的狀態以及這個空間內具有「雙重時間」的氛圍進行拍攝。

影片中除了邀請女工們重新回到工廠「工作」外，也擷取了她們當年抗爭時的肢體動作與意象。而攝影機的運動只以凝視和類似「掃描」的方式拍攝。同時為響應女工們希望保持沉默的態度，因此我選擇以無聲的方式制作這部影片。

注1：在我拍攝時這部影片時〔2003年〕，工廠的產權還是屬於資方，我們是在未獲得資方的同意下潛入拍攝。

注2：影片一開始，證公司銀幕所顯示的股票指數，大都呈現綠色數字，在臺灣綠色數字表示股票下跌。

注3：影片中出現的黑白記錄片，是1960年代臺灣加工產業剛興起時，官方所拍攝的宣傳影片。

注4：這座工廠在2008年12月被法院拍賣後，即被得標者迅速拆除。

6. Introduction and Artist's Statement: *Bade Area*, 2005 [nueva versión].

Bade area is where I filmed my previous video *Factory*. Many factories serving labor-intensive industries were concentrated in the Bade area before they started moving abroad.

While filming *Factory*, I met some Bade residents, many of whom originally worked in the area factories, but could only find unreliable, temporary work after the industries left. Later, these residents brought me to factories which had been sealed by the courts after closing under questionable circumstances. Computer equipment abandoned twenty years before filled an office at one factory, [1] and in another factory area, there were placards and banners left by workers after a protest. These spaces, because they were soon to be auctioned off by the government, were legally restricted and could not be entered without explicit permission.

It was also illegal to remove the things that filled these court-sealed buildings, even the garbage. This restriction on removing things from these places that were once filled with hundreds of workers seemed to have a dual significance: the restriction didn't just refer to the objects in the sealed buildings, but also reflected the plight of the area residents who were left behind when the industries relocated abroad.

Beside the road leading to these sealed factories stood a billboard printed with the ironic message *Majestic Village*, advertising homes for sale.

For the film *Bade*, I invited my unemployed friends and some of the day laborers from this part of the city to walk from the area with the discarded protest placards along the road with the *Majestic Village* billboard into the sealed factories that were about to be auctioned off. [2]

At the factory, I asked these friends and workers to repeatedly move and pile up the tables and chairs left in the office, the same offices where it was strictly forbidden to remove anything. This repeated and pointless labor, staged after the industries moved abroad and performed by myself and workers who had grown up during Taiwan's industrial heyday, was no longer labor in the service of capitalist exchange value. This time, our ceremonial labor was in response to the traces and atmosphere left by those who once worked in this now silent space.

This film is record of the workers and I entering a restricted space to carryout repetitive and meaningless labor, and also a record of me following these Bade area day laborers as they wandered aimlessly in a restricted area. Residents would sometimes climb on the roofs of these buildings, which were not under anyone's active supervision since they had been sealed awaiting auction, and transform the factories into places to congregate, drink or sing karaoke. In the final part of the film, we moved a mattress printed with a dolphin leaping out of water from this space where it was strictly forbidden to remove anything.

1. The computers which appeared in the film were produced by Wang Laboratories which was founded in 1951. In the 1980s, demand shifted from mainframes to small personal computers. In 1992, unable to produce computers for the new market, Wang Laboratories declared bankruptcy. While some of these computers could still be turned on, they would only display the message "POWER-ON DIAGNOSTIC IS RUNNING."

2. The buildings in the film were sealed by the courts because the factory owners were unable to satisfy employee pension fund and bank debts. After I finished shooting the film, the auctions continued and the buildings were demolished after being sold.

7. 背景 明 作自述：八 德，2005 [nueva versión].

「八德」是我拍攝上一部影片《加工廠》的地區，在產業外移前，這裏曾經聚集許多密集勞力業的工廠。

拍《加工廠》的過程中，我認識了一些當地的居民，他們原先大都在工廠工作，產業外移後，他們只好成為收入不穩定的臨時工。之後，他們帶我去了其它同樣因為惡性關廠而被法院查封的工廠，以及工廠內一間留有20年前計算機設備的辦公室〔注1〕，和另一個還遺留着工人抗議布條的廠區。這些被法院查封等待拍賣的空間，在法律上都是不能私自進入的「禁區」。

由於這些建築都已被法院查封，因此空間內的所有對象，甚至是廢棄物，在法律上都是禁止搬離的。「禁止搬離」對這些曾有無數人工作過的地方，似乎有着多重的意涵，它不只指向了被查封的物

件，也間接的折射出產業外移後附近居民的處境。

在前往被查封工廠的路上，有一個銷售房屋的廣告招牌，上面像是反諷的寫着：「宏觀大鎮」幾個字。

在《八德》的影片中，我邀請這些臨時工和我無業的朋友，從遺留着抗議布條的廠區出發，沿着通往「宏觀大鎮」的馬路，進入被法院查封等待拍賣的工廠內〔注2〕。

我請臨時工在「禁止搬離」任何對象的工廠辦公室裏，不斷的搬動、堆棧室內的桌椅……，這場漫長而「無目地的勞動」，是我與臨時工這些成長於加工業興盛時代的人，在產業外移後，一次不再服務於任何資本和交換價值的「勞動」，以及為響應這個靜默空間裏，曾有人在其中工作過的痕迹和氣味，所進行的一場儀式性的「勞動」。

這部影片既是我與臨時工在禁止進入的空間裏，一次「無目地的勞動」，也是我跟隨着這些當地居民的臨時工，在禁區裏一次「無目地的漫游」——由於這些被法律查封等待拍賣的空間，暫時成為了「無人」管理的場所，有時候附近的居民會爬上工廠的屋頂，將被查封的空間「轉換」成他們喝酒、聚會、唱卡拉OK的場域……；這個旅程的最后，我們從「禁止搬離」任何對象的空間裏，搬走了一個破舊的床墊，床墊上印有海豚躍出水面的圖案。

注1：影片中出現的計算機為「王安計算機」，成立於1951年，1980年代晚期，產品需求由大型計算機改為輕巧的個人計算機。「王安計算機」因未能生產出個人計算機，而於1992年宣布破產，有些計算機雖然還可以打開電源開關，但屏幕只能一直停留在寫着“POWER-ON DIAGNOSTIC IS RUNNING”的畫面。

注2：影片中的建築物，都是因為資方積欠勞工退休金與銀行貸款等債務問題，而被法院查封。影片拍完後，這些建築物都被陸續拍賣掉，并被全部拆除。

8. Introduction and Artist's Statement: *On Going*, 2006.

The thinking behind this film came from the lives and the work of two of my friends.

One friend works in an 85-story skyscraper. The majority of the floors in this new building have long stood empty, as efforts to attract commercial tenants have met with scant success. My friend works on an empty floor – he is his company's one and only employee. This building seems to be a prison, built for the purpose of shutting in “emptiness,” like a castle in the air projected by our society's desires and anxieties surrounding modernization.

Yet this is not our only illusory figment about “this place.” The grandest illusion of “this place,” the one that never ceases and constantly entangles everyone, is the strange spectacle of the many national (nationalist) ideologies, the many different illusions they form, and the people driven by these illusions, struggling against one another.

In the everyday life of “this place,” the media and the streets are unendingly filled with disputation: “Unification with China?” “Or Taiwan independence?” Even wistful attachments to the phantoms of fascism – calls for Taiwan to become the 51st state of the USA, nostalgia for Japan’s military colonization of Taiwan, or anti-communist views from the Cold War martial law era – constantly surface amidst the contentious debate over unification vs. independence.

“This place” is much like a theater that still acts out the theatrical repertoire of the Cold War. Television news broadcasts of officials calling for the passage of legislation authorizing the purchase of American arms seem to be copied from old documentaries from the Cold War days of martial law... In this constantly repeating cycle, “this place” seems frozen in a Cold War consciousness, walled off from the contemporary world.

My other friend is a student who continues to take part in anti-war and anti-globalization movements. For me, the significance of these people lies not only in the statements and actions of criticism that they make; more importantly, they are the few people living in this place that is swallowed up in the illusion of nationalism and consumerist desire who are willing to go build connections with the history of the people, and willing to connect with “others.”

My friend keeps an old-fashioned hand-operated mimeograph machine. In this age of the Internet, a mimeograph machine seems to be an ineffectual form of nostalgia. Nevertheless, this device, which is used to print flyers, made me think of the short-lived period in our past history when we were deeply influenced by the ideas of “internationalism.” Perhaps, this is the only exit in “this place” that is worth seeking again.

Be that as it may, I do not believe that these internal, mutually entangled political conditions of Taiwan can be clearly expressed in a film. Indeed, every region has its complex local politics that cannot be simply described or easily understood. In the film I juxtapose these topics using the form of dramatization, not in order to “explain” these problems, but to allow myself to look directly at this “predicament.” For me, only after looking directly at our “predicaments” can I find an active attitude to address them. And

only in this way can I come to understand other areas of the world, how sometimes they too feel pain that they find hard to express clearly to others.

Just as we have never parted with Cold War consciousness to embrace reality, this short film about local politics, for me, is not yet complete.

9. 創作自述—陳界仁：繼續中，2006.

這部影片的想法來自我兩個朋友的生活和工作。

我的一個朋友在一棟85層的摩天大樓內上班，在這棟新穎的大樓內，大半的樓層都因為招商失敗而長期空置。我的朋友在其中一個空置的樓層內工作，他的公司只有他一個員工。這棟大樓彷彿像是為了關住「空無」而建造的巨大「監獄」，也像是我們這個社會對「現代化」的欲望和焦慮所投射出來的海市蜃樓。

然而，這不是我們「這個地方」唯一的幻影。「這個地方」最巨大壯觀、日夜無休止、糾纏着所有人的；是各種不同國家（國族）主義主張，以及其所形成的各種幻影和被這些幻影所驅使的人們，彼此之間相互鬥爭的奇觀。

「這個地方」日常生活中的媒體與街頭，隨時充斥着「與中國統一？」、「還是臺灣獨立？」的爭論；甚至，渴求成為美國第51州、懷念日本軍國主義殖民臺灣，以及冷戰戒嚴時期的反共思維這些着戀法西斯的幽靈，也不斷在統獨爭論中浮現。

「這個地方」彷彿是一個還在持續上演「冷戰」戲碼的劇場，官方要求通過採購美國軍事武器的電視新聞，猶如拷貝自冷戰戒嚴時期的舊紀錄片……。在這一再重複的循環中，「這個地方」似乎是自己凝結在「冷戰意識」中，而與當代世界隔絕。

我的另一個朋友，是持續參與臺灣反戰與反全球化運動的左翼學生之一。對我而言，他們的意義不只在于那些批判的言論或行動，更重要的是，他們是這個被「國族幻影」和「消費欲望」嚴重內化的地方，少數願意去聯系人民歷史，和願意去連結「他者」的人。

我的朋友保有一臺老式的手工油印機。在這個網絡的時代，手工油印機似乎是一種無效的「鄉愁」。然而，這臺印制宣傳單的手工油印機，讓我聯想起我們過去歷史中曾有過短暫受「國際主義」思潮影響的歷史。這或許是「這個地方」唯一值得尋回的出口。

盡管如此，這些屬於臺灣內部相互糾纏的政治狀況，我並不認為我可以在影片中清晰的呈現。如同每個區域都有其複雜的地緣政治，它們同樣無法被簡化的描述或簡單的理解。我在影片中把這些問題用劇場化的形式將之并置一起，並不是為了要去「說明」這些問

題，而是爲了讓自己去看這個「困局」，對我而言，也只有在直視我們的「困局」後，我才能尋找到面對「困局」的積極態度。也才能理解到其它區域，他們有時也同樣會有難以向他人說清楚的痛苦。

如同我們尚未從冷戰意識中走出的現實處境，這部關於在地政治的短片，對我而言，也還「尚未完成」。

注：影片中出現的貨車，其中所裝置的照片爲50年代白色恐怖時期受難的左翼人士。

10. Introduction and Artist's Statement: *The Route*, 2006 [nueva versión].

The idea for this video came from a 1995 longshoreman's strike in Liverpool.

In 1980, the British government under Margaret Thatcher began privatizing the nation's ports. Companies assuming control of the ports replaced unionized longshoremen with temporary non-union labor.

In September of 1995, the Mersey Dock and Harbour Company dismissed twenty Liverpool longshoremen without warning. The company's remaining four-hundred workers immediately banded together, staged a strike and picketed the company. The Liverpool demonstration touched off a global longshoreman's movement against port privatization.

Two years into the strike in September of 1997, non-striking dockworkers at Liverpool Harbor loaded the Neptune Jade [1], a container ship bound for the Port of Oakland in San Francisco Bay. Workers in Oakland, notified of the Liverpool strike by the International Longshore and Warehouse Union (ILWU), supported the strike by picketing and refusing to unload the ship when it arrived.

Longshoremen in Vancouver, Yokohama and Kobe also joined in supporting the Liverpool strike, and the Neptune Jade was unable to unload its cargo at these various ports around the world. The ship finally sailed at 12:30 am on October 17, 1997 from Kobe to Kaohsiung, where the cargo and the ship were reportedly auctioned off together.

The longshoreman in Kaohsiung never had any contact with the ILWU and were unaware of the incidents surrounding the Neptune Jade. The Kaohsiung Longshoreman's Union had also staged a work stoppage during the same year as the Liverpool incident to

protest the Taiwanese government's privatization policy regarding the loading and unloading of cargo ships. Due to the complexity of local politics and lack of international support, however, this protest did not change privatization policies at ports in Taiwan. Kaohsiung's longshoremen were ultimately forced to accept their status as temporary, day laborers.

In early August 2006, I told the Kaohsiung Longshoreman's Union the Neptune Jade's story and gained their support in creating this video project. The symbolic protest in this video would continue to convey to the world the spirit of solidarity longshoremen once formed against port privatization.

On August 17, 2006, employees of a private company renting a dock at the Port of Kaohsiung secretly let us enter and film.

Epilogue

When conducting interviews in Liverpool in preparation for filming *The Route*, I discovered that many longshoremen there did not know the final outcome of the Neptune Jade story. I also learned that longshoremen in Kaohsiung were unaware that a ship boycotted by dockworkers around the world arrived in Kaohsiung. Around this time, I also went to the Kaohsiung Harbor Bureau to investigate the auction of the Neptune Jade cargo, but did not find any information.

Owing to the fact that longshoremen in both Liverpool and Kaohsiung were unaware of the Neptune Jade's final disposition, I decided to video a symbolic picket line using Kaohsiung dockworkers, thereby rewriting the original ending of the Neptune Jade story. The motivation behind this rewriting was to extend the inspirational power of this historical incident, and not allow its significance to pass just because the event itself concluded. It was also my hope to communicate the incident's significance in a different form.

While shooting the video, I focused on the faces and bodies of the longshoremen in the symbolic picket line, purposely cropping the sea and port scenery from the picture frame. In a certain respect, port privatization implies that this scenery has also been swallowed up by privatization and is waiting to be reopened and seen again by the public.

Special thanks to: Longshoremen's Union of the Port of Kaohsiung; Kaohsiung City Bureau of Labor; Kaohsiung Museum of Labor Preparatory Office; Labor Video Project; CASA.

Commissioned by: The Liverpool Biennial; Tate Gallery, Liverpool.

[1] I first read of the Neptune Jade incident in the article “The Legend of the Neptune Jade—Memorializing a Contemporary International Workers Rally” published on Professor Chen Hsin-hsing’s blog (<http://blog.roodo.com/dkchen10/archives/4695239.html>). I would like to express my gratitude to Professor Chen for bringing the significance of this incident to my attention with his excellent article.

11. 背景說明與創作自述：路徑圖，2006 [nueva versión].

前言

影片的構想，來自1995年發生于利物浦的碼頭工人罷工事件。

1980年間，英國在撒切爾政府的執政下，所有港口步入私有化，私人公司開始雇用臨時工與非工會工人，以取代原本工會工人的工作。

1995年9月，20名利物浦碼頭工人被默西碼頭與港口公司（Mersey Dock and Harbour Company）無預警解雇，其余400名碼頭工人隨即圍起罷工綫展開罷工行動。利物浦的行動，點燃了全世界碼頭工人反對港口私有化的抗争。

1997年9月，利物浦碼頭罷工行動已持續了兩年，一艘名為海王星玉號（Neptune Jade）的貨櫃輪〔注1〕，在利物浦由非罷工工人裝載貨物，預計前往美國舊金山灣區的奧克蘭港卸貨。透過國際碼頭與倉儲工會聯盟（ILWU [International Longshore and Warehouse Union]）的串聯，奧克蘭港碼頭工人響應了利物浦的抗争，同樣在港口圍起了罷工綫，並拒絕跨越罷工綫為海王星玉號卸貨。

之後，加拿大溫哥華、日本橫濱、神戶等港口的碼頭工人，也同樣圍起了罷工綫聲援利物浦的碼頭工人。海王星玉號在世界各地的碼頭都無法卸貨，最后在1997年10月17日12時30分由神戶駛往臺灣的高雄港。據說船公司最后在高雄港將船與貨物一起拍賣掉。

高雄港的碼頭工人從未聽說過海王星玉號事件，亦未與ILWU等組織有任何聯繫。在海王星玉號事件發生的同一年，高雄碼頭工會為了抵制港口裝卸工作「民營化」的政策，也發起過一次抗争運動。但由于在地複雜的政經結構以及缺乏國際的奧援，這場抗争最終並沒能改變裝卸工作「民營化」的政策。之後，高雄碼頭工人只有被迫接受成為「散工化」的事實。

2006年8月初，我在與高雄碼頭工會講述海王星玉號的事件後，獲得高雄港碼頭工會同意——圍起一個象征性的罷工綫；並藉由這個「行動」繼續傳遞世界碼頭工人曾經共同抵抗港口私有化的精神。

2006年8月17日，承租高雄港碼頭的私人公司員工，私自放行讓我們進入碼頭內拍攝。

后記

拍攝〈路徑圖〉之前，我曾前往利物浦採訪當地的碼頭工人，得知大多數利物浦碼頭工人并不知道海王星玉號（Neptune Jade）事件的最後結局，而臺灣高雄的碼頭工人，也不知道曾經有一艘被全球碼頭工人抵制的貨船到達過高雄港。我同時去過高雄港務局查詢是否有海王星玉號的拍賣紀錄，但找不到任何資料。

海王星玉號事件的結局對兩地的碼頭工人而言，都是「未知和空缺」，由於這個原因，讓我想通過與高雄碼頭工人合作圍起一個象征性的「罷工綫」行動，去「改寫」海王星玉號事件原先的結局。對我而言，「改寫」原先事件的結局是為了讓這個歷史事件所帶來的啟發性，不因真實事件的結束，而成為「過去式」，同時讓這個事件的意義能以另一種形式被接續傳遞下去。

拍攝這個象征性的「罷工綫」時，我盡可能只聚焦在碼頭工人的臉部與身體的特寫，而將港口與海洋的景象「隔絕」在景框外。某方面說，港口私有化意味著這些景象被「私有化」所吞沒，也像是一個還待被重新開放和看見的空間。

特別感謝：高雄港碼頭工會、高雄市政府勞工局、高雄市勞工博物館籌備處、Labor Video Project、CASA

委托制作：利物浦雙年展、利物浦泰德美術館

注1：我最早得知海王星玉號事件，是來自陳信行教授所撰寫的「海王星玉號傳奇——當代國際工人團結記事之一」，部落格網址：<http://blog.roodo.com/dkchen10/archives/4695239.html>，謹在此向陳信行教授表示感謝。

12. Project Description: *I Pirate My Own Work- Free Donation project, 2007.*

During the five days of September 6-10, 2007, I engaged a local Istanbul volunteer to display “pirated DVDs” of my own works, in a walkway in the IMC building, venue of the Istanbul Biennial, using the form of a sales stand. I had authorized a local Istanbul manufacturer to “counterfeit” these DVDs in advance. Anyone could make a donation of their choosing, and take home “pirated DVDs.” The content and quality of the DVDs were identical to the original versions presented at the biennial exhibition.

Five days after the event, I donated all the money contributed by the public to the local Istanbul project Baba Beni Okula Gónder (“Father Send Me to School”), organized by the Association in Support of Contemporary Living (Cagda~ Ya~aml Destekleme Dernegi, CYDD). (Note 1) In addition, I will continue this donation campaign with

photographs related to this art action, through the form of sales on the art market: After deducting art gallery sales commissions and film development costs, all revenues from the sales of these photographic works will also be donated to the Baba Beni Okula Gónder project. (Note 2)

Artist's Statement

An artist selling pirated DVDs of his own artworks that he is exhibiting at a biennial - this seems to be an absurd and foolish act. Yet in comparison, due to frenetic speculation that has been taking place recently in the Asian contemporary art market, and the huge volume of analysis and reporting on art investment, any meaning that art may have - other than price - seems on the verge of being annihilated by manipulations of the capitalist market. This led me to think of "pirating" my own works, and allowing visitors to acquire DVDs of these works, through the form of a free donation. Here, the meaning of "pirated version," primarily stands in contrast to the model of the art market.

Naturally, I did not naively believe that such an endeavor could overturn the current economic state of the art market; neither did I intend to assume any moralistic pose. At first, I simply wanted to make a little joke about myself, and also to find some humor in the notion of "DVDs as artwork that can be endlessly replicated." I then began to ponder - precisely what is the "value" of art? And can this "value" produce other meanings?

When I was in Istanbul, I most frequently came into contact with children selling facial tissues or souvenirs on the street. When I asked my local assistant about the background of these children, who loved to have their pictures taken, she told me about "Baba Beni Okula Gonder," a program to help Turkish children go to school. Therefore, I decided to expand my original idea of a tongue-in-cheek performance art happening, "I Pirate My Own Work," into a project to solicit charity donations.

The success of this project was due mainly to the warm-hearted donations made by biennial visitors of their own free will. At this time, I wish to specially thank everyone who made a contribution.

Note 1: The Association in Support of Contemporary Living (Cagdaş Yaşamı Destekleme Demegi, CYDD) is Turkey's largest non-governmental organization. Official website: <http://www.cvdd.oro.tr>.

Note 2: I will post the records of all donations made to Baba Beni Okula Gonder on my personal website: chenchiehjen.net.

13. Introduction and Artist's Statement: *Military Court and Prison, 2007- 2008.*

I have clear childhood memories of the Military Court and Prison which stood across the street from my home. This was where political prisoners were detained during Taiwan's marshal law period, which coincided with the Cold War. In 1949, after the end of the Chinese Civil War, the defeated Nationalist government retreated to Taiwan, eventually declaring martial law on May 19th. In the White Terror that followed, several thousand Taiwanese lost their lives and hundreds of thousands were victims of political investigations. [1]

In 1987, after the Nationalist government abrogated nearly thirty-eight years of martial domination, the same Military Court and Prison was no longer a place where political criminals were tried and imprisoned. In 2004, the ruling Democratic Progressive Party redesignated the site as the Taiwan Human Rights Memorial, with an anticipated opening date of December 10, 2007. [2]

Returning home in October of 2007, I stood outside the walls of the former Military Court and Prison looking at the unfinished Human Rights Memorial Park. At that time, it was still not possible to enter the park. [3] I imaged that after its opening, cases which had been always been sealed, personal accounts by political prisoners, related films and the national mechanism that brutally repressed political dissidents would all be brought out into the light of day.

Was martial law really over?

I believe a time like Taiwan's martial law/Cold War period in which I was born, a period of brutal repression and long-term incarceration of political dissidents, creates another kind of prison. This other, invisible prison attempts to block possible ways of thinking among the people through the martial law mechanism, as well as surgically excises the minds of the people through systematic disciplinary programs. Living in this kind of prison without walls, where the dialog of various dissident voices is reduced, gradually diminishes the ability to discriminate. Along with the development of capitalism and administrative technologies, the people became conspirators in the martial law mechanism. They propagated this ideology of taming and repression, in the form of the World Anti-Communist League, underpaid subservient factory workers, anxious consumers, neo-liberalism and supporters of the anti-terror alliance.

Aside from this critical transitional justice regarding the history of white terror, I still wonder if martial law is really over. Perhaps martial law wasn't just limited to temporary measures taken when Taiwan was facing a state of emergency in the past— martial law was a

daily experience of our lives for thirty eight years. Do all of us who suffered from the surgical excision of our minds under the national mechanism for so long still have a martial law/Cold War ideology residing somewhere in the deepest level of consciousness? Is it possible that this ideology that has yet to be dispelled is still influencing thinking in Taiwanese society? Regarding the working and residence rights of itinerant workers, Mainland and other foreign spouses as well as the unemployed under the current state mechanism of surveillance and exclusion, is martial law really over?

Those political victims whose stories will never be remembered or retold because their dossiers were burned, do they still linger in what was once the Military Court and Prison, continually gaze at us living our contemporary lives, and watch us as we persist with new forms of martial law against itinerant workers, foreign spouses and others? Are they watching as we build our prisons without walls in the name of neo-liberalism?

Being among those who had their minds surgically excised, I wanted to film my thoughts and imagination regarding the Human Rights Memorial Park before I visited it. This was not only to explore my possible deep-seated Cold War/martial law ideology, but also to revisualize those political dissidents who have been forgotten, as well as record with body, voice and atmosphere, the martial law period which hasn't yet ended for those workers, spouses and unemployed who are subject to mechanisms of surveillance and exclusion.

The martial law period Military Court and Prison that was once a forbidden area controlled by state violence, has now been institutionalized as a human rights museum and is still state controlled. I believe the significance of this place is not just that its interior was a site of white terror history, but also that its legacy is the invisible prison that still exists in our society today. Therefore, I wanted to suggest an alternative possible writing of this history using a constructed Military Court and Prison set in non-institutional space and outside this once forbidden area which is now a museum.

Actors who participated in this film include students involved in social movements, unemployed laborers, foreign workers and homeless people. [4] Others were also invited to participate, but because of their status as illegal workers without identity cards, they were arrested several days before the shooting date, and therefore were only able to participate through their absence. In certain respects, this is an unfinished film.

Commissioned by: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

[1] During the Cold War period, the Nationalist government was supported by the United States. In 1949, during the Chinese Civil War, the Nationalist government retreated to Taiwan, and in the same declared martial law on May 19. In the name of the anti-communist crusade, The Nationalist government brutally repressed political dissidents in the period called the white terror. After the Korean war started in 1950, Taiwan was brought into the East Asian anti-communist resistance as an outpost, and the martial law domination of the Nationalist Government was strengthened through military political and economic support. After thirty eight years, martial law was finally ended on July 15, 1987. This was the longest period of martial in human history. However, new national security laws, just as in the past, forbid the advocating communism or dividing national territory.

[2] The Military Court and Prison was originally a military school. After the Taiwan Garrison Command took over the location in 1968, it was used for tribunals, to imprison political criminals, and as a military court and prison. After martial law ended in 1987, the location was no longer used for this purpose. In December of 2007, the ruling Democratic Progressive Party redesignated the site as the Taiwan Human Rights Memorial Park, and in 2008, along with the return of the Nationalist party to power, the location was renamed the Jing-Mei Human Rights Memorial and Culture Park (website: <http://jmhmcp.hach.gov.tw/>). Since the park first opened in 2007, many records from the martial law period were burned, and regardless of which political party is in power, the history of white terror has never been fully resolved, making the Human Rights Park a site of continual controversy regarding human rights and the transition of justice.

[3] Political prisoners often called the Military Court and Prison the Jing-Mei Detention Center or the Xin-Dian Detention Center. Local residents called it the Military Court and Prison or the Military Law Office.

[4] None of the scenes of the Military Court and Prison under renovation in this film are genuine. They were actually filmed in sets constructed in a factory awaiting demolition. The temporary metal structure being moved by the forgotten political dissidents, unemployed workers, foreign workers and homeless people in the film, is the type often used as factories, worker studios, illegal structures or temporary residences.

14. 背景 明 作自述： 法局，2007-2008.

從我有記憶以來，我家對面就是臺灣在冷戰/戒嚴時期審判和關押政治犯的「軍法局」。1949年國共內戰中敗退至臺灣的國民黨，于同年5月19日在臺灣宣布戒嚴，戒嚴的「白色恐怖」時期，臺灣有數千人遭殺害，受軍事審判的政治受難者達十幾萬人。〔注一〕

1987年國民黨解除長達38年的戒嚴統治后，「軍法局」即不再是審判和關押政治犯的地方。2004年當時執政的民進黨政府成立將「軍法局」改建為「臺灣人權景美園區」的項目計劃，預計于2007年12月10日開幕。〔注二〕

2007年10月，我重回老家，在「軍法局」的圍牆外，看着尚在整修而無法進入的「人權園區」〔注三〕，想象着開幕后，園區內可能將會展示着過去被封閉的檔案、政治受難者的口述歷史和相關的紀錄片、以及揭露國家機器殘酷鎮壓政治異議者的手段……。

然而，「戒嚴」真的結束了嗎？。

對於像我這樣一出生即處於冷戰/戒嚴的世代而言，國家機器在對政治異議者進行殘酷鎮壓與長期監禁的同時，也是為了建造另一個無形的「監獄」——企圖通過戒嚴體制去關閉人民多元思考的可能性，以及有計劃性的藉由各種規訓體制對人民進行「腦部思維能力的阻斷手術」，企圖讓我們在失去與各種異議者對話的環境中，逐漸喪失思辨的能力，并隨着資本主義不同階段的發展和各種治理技術的發明，將人民改造為：冷戰/戒嚴體制的「共謀者」、反共體制下的「反共鬥士」、加工廠中低薪而溫馴的工人、追求消費欲望的消費者、新自由主義和反恐同盟的擁護者，以及讓這種「馴化意識」繼續繁衍的「繁殖者」。

相對於還原「白色恐怖」歷史這個重要的「轉型正義」課題，我同時關心的是「戒嚴」真的結束了嗎？如果「戒嚴」不只局限于國家在緊急狀態下的臨時管制措施，而是如同過去的臺灣——「戒嚴」成為了我們38年來的日常生活經驗；那么被國家機器長期進行過「腦部思維能力阻斷手術」的我們，在最深層的內在裏是否還存在着「冷戰/戒嚴意識」？這個未被清理的「冷戰/戒嚴意識」是否還繼續影響着臺灣社會的思維方式？而對於還處於國家監控與排除構造下的移工、大陸配偶、外籍配偶，以及當代勞工和喪失工作權與居住權的人們而言，「戒嚴」結束了嗎？

而那些因為檔案被銷毀而無法被記憶、被再現，甚至被永遠遺忘的政治受難者，「他們」是否還繼續徘徊在「軍法局」內，并且不時的從「軍法局」望着當代的我們，「看着」我們正在對移工、大陸配偶、外籍配偶等人繼續進行着新型態的「社會戒嚴」？繼續以新自由主義之名建造新的「無牆監獄」？

對於像我這樣被進行過「腦部思維能力阻斷手術」的人，我想在參觀「人權園區」前，拍下我對這個「空間」的想象和反思，這既是為

了檢視我內在可能存有的「冷戰/戒嚴意識」，也是對那些被遺忘地「政治異議者」的「再一想象」，以及與還處於當代監控機制和排除構造下的移工、外籍配偶、失業勞工和喪失居住權的人，共同以一種身體、聲音、氛圍的方式，書寫「戒嚴」尚未真正結束的狀態。

同時，相對於真實的「軍法局」在戒嚴時期是國家暴力管制的「禁區」，現在則成為由國家繼續主導，將人權「博物館化」的空間。對我而言，「軍法局」的意義不僅在其內部曾經有過的白色恐怖歷史，同時也關於真實「軍法局」外，從過去到現在存在于我們社會中的無形「監獄」。因此我想在「禁區」和「博物館」外，以「搭景」的形式，藉由虛構的「軍法局」場景，在國家管制和主導的空間外，提出另一種書寫的可能性。

參與影片的演出者除了參予社會運動的學生、失業勞工、外籍移工和游民〔注四〕，原先還邀請了沒有身分證明的非法移工，但在開拍前幾天，這些非法移工被警方逮捕，因而在影片中他們只能以「缺席」的方式呈現；某方面說，這也是一部「尚未完成」的影片。

注一：冷戰時期，受美國支持的國民黨，在1949年的國共內戰中敗退至臺灣，同年5月19日國民黨在臺灣宣布戒嚴，并以反共的名義對政治異議者展開殘酷鎮壓的「白色恐怖」。1950年韓戰爆發后，臺灣被美國納入東亞地區圍堵共產主義的「反共前哨」，并通過軍事、政治、經濟上的支持，強化國民黨在臺灣的戒嚴統治。直至1987年7月15日臺灣才解除長達38年的戒嚴，這也是人類歷史上最長的戒嚴令。但新的「國家安全法」依舊規定人民不得“主張共產主義或主張分裂國土”。

注二：「軍法局」原為軍法學校，1968年臺灣警備總司令部入駐后，開始成為審判和關押政治犯與軍人的軍事法庭與監獄，1987年解除戒嚴后，這裏才不再審判和關押政治犯。2007年12月，當時執政的民進黨政府將「軍法局」改建為「臺灣人權景美園區」，2008年隨着國民黨的重新執政，這裏又被改名為「景美人權文化園區」，網址：<http://jmhrmcp.hach.gov.tw/>。然而從2007年第一次開幕以來，由于許多檔案在解嚴前后被有計劃性的烟滅，以及無論是國民黨或民進黨的執政時期，都未曾真正透明的清理「白色恐怖」時期的歷史，使得人權園區不斷引發關於「轉型正義」與人權議題的各種爭議和衝突事件。

注三：曾被關在這裏的政治犯大都稱「軍法局」為「景美看守所」或「新店看守所」，而當地的居民則稱這裏為「軍法局」或「軍法處」。

注四：影片裏出現「整修中的法庭與監獄」并不是真實的「軍法局」，影片中的場景是在一座即將拆除的工廠內搭建。片中被遺忘的政治異議者與失業勞工、外籍勞工、游民推移的鐵皮屋，是臺灣常見的「臨時建築」樣式，例如：工廠、工寮、違章建築、臨時居所等。

委托制作：西班牙蘇菲亞皇后國家美術館

15. Proposal: *Military Court and Prison.*

1. Content to Be Displayed on the Three Screens:

First Screen: My personal recollections, imaginings and ruminations regarding this prison.

Second Screen: An objective documentation of the prison, both its overall attributes and specific details.

Third Screen: Will adopt the perspective of a fictional political prisoner, incarcerated from the latter period of Japanese colonial rule (the 1930s) through the martial law era and up to the current day (2007). Through the perspective and observations of this political dissident (who has been forgotten), I will talk about how we have moved from the past to the present, slowly transforming from the status of the “oppressed” to embracing the thought patterns of the “oppressor.” We have ultimately become the new despots, and have started to employ the same form of autocratic thinking in the way we treat illegal immigrants, foreign-born spouses of our own citizens, and foreign laborers, in the way we support the United States’ “War on Terror,” and so forth. At the same time, we have also locked Taiwanese society up in an affluent yet cloistered world in which we do not attempt to understand “the other.” In this film, I will not portray the internal politics of Taiwan or geopolitical issues to any great extent; neither will I focus on the spectacular behavior of torture meted out on the prisoners by the prison. What I shall be principally discussing is the issue of how society evolves from the frustration, anxiety and envy of the downtrodden to become the new oppressor. Naturally, this will encompass the question of how one engages in “self-exorcism” - how one gains healing from this “experience of possession” entangled in the inner heart.

At the same time, reflecting the status of the Museum of Reina Sofia as a historical building that was once used as a hospital and also the period of Francoist rule that Spain experienced, this exhibition hopes to serve as a venue addressing “healing” and “self-exorcism” and exploring how the self begins to connect with others.

2. Photography Section:

Content of photographs: I will use a method similar to photomontage to create an assortment of images of the prison juxtaposed with other spaces in Taiwan (these images may include anything from detention centers for illegal immigrants to ordinary living spaces). The actual size and number of photographs is as yet undecided.

3. Donation Section:

I will choose an image from among those in the video installation and photographs to be made into a poster (the number to be printed has not yet been decided). This poster will call for extending help to political dissidents everywhere throughout the world.

Visitors who make a donation will be able to take one of these posters. (Note: As the Museum of Reina Sofia is a public institution, if laws, regulations or other factors prohibit donations, this part of the exhibition can be canceled.) (The works may undergo additional revisions during the actual process of execution; the actual conditions of installation will be determined by the final version.)

16. Artist's Statement: *Portraits of Homeless People, Renters and Mortgagers, 2008.*

For this piece, I invited some friends to be filmed on a stage set which I had constructed. The set is made of wooden construction molds used to build apartment buildings. There is also a cement architectural model placed at the center of the set. I asked my friends to be filmed with this model. The only difficulty was that they had to step over piles of molds on the floor. This film is a record of their Journey.

For me, this set is not just the actual, leftover construction molds, but also the illusion of a living space that these materials create. All of my friends in the film, except for one who is homeless, have to work to pay their high rent or mortgage just like most people in the city. Although they live in these homes, they don't really own the spaces. This kind of depressed/anxious situation where people have to endlessly work for their living space and worry about losing their jobs is what I wish to depict in this film.

17. Artist's Statement: *Empire's Borders I, 2008-2009.*

Travel for most non-westerners usually includes enduring suspicion, humiliation and degradation at the discretion of an interviewer during the visa application process. The visa interview isn't merely a matter of a country exercising its sovereignty, controlling its borders and immigration, but rather is a dominant country's disciplinary strategy towards weaker countries and an empire's system for supervising the citizens of the world.

Taiwan has been politically and economically dominated by the United States since the Cold War period. [1] Furthermore, misleading images of America's value constructed by mainstream media were fully internalized by various domains of Taiwanese society long ago. Because of this, Taiwanese people make the U.S. their first choice for studying abroad, sightseeing and immigration.

However, in order to apply for an American visa, Taiwanese citizens must produce considerable documentation ensuring they will not reside in the United States illegally, as well as provide fingerprints which are maintained in U.S. government security files. There is also an interview at the American Institute in Taiwan (AIT), [2] where many applicants have been subjected to discriminatory language and humiliation, and then denied a visa for unclear reasons. A proportionally higher number of applications submitted by young, unmarried women and people unable to provide proof of adequate financial resources are denied. When refused a visa, the applicant is handed a document which includes the sentence “today’s decision cannot be appealed.”

Humiliating treatment during visa application interviews at AIT is common knowledge among Taiwanese citizens, although no one has discussed this situation publicly before now.

Conversely, American citizens do not need a visa to enter Taiwan, nor do they need to provide fingerprints, undergo rigorous background checks or attend interviews. Although this kind of colonial master/servant relationship exists, the Taiwanese government has never registered a formal complaint. Since a constructed simulacrum of America’s value has been internalized into the collective thinking of Taiwanese society—to the point of forming subconscious self-censoring mechanisms—when visas are denied, people start to wonder what they have done wrong, or feel they are not up to American standards.

In late September of 2008, I also encountered difficulties applying for a U.S. visa, and subsequently established the blog *The Illegal Immigrant* to protest the verbal abuse I suffered at the hands of an AIT interviewer. [3] The blog was open to Taiwanese people who wished to share similar stories of verbal abuse at AIT, and subsequently several-hundred responses were posted to the blog.

Postings not only reflected humiliating treatment and hundreds of denied visas, but also suggested that the Taiwanese authorities needed to take a closer look at their own border policies towards others. Spousal immigrants and migrant workers from developing countries are particularly vulnerable to similar prejudicial and inhumane policies when arriving in Taiwan. Of course, there were also many posts supporting America’s value, and maintaining that this colonial-style institution and unequal visa-granting relationship have a basis in law.

Based on the posts to my *The Illegal Immigrant* blog which narrated experiences of denied visas and questioned the Taiwanese government’s imperial-style monitoring and discriminatory policies

toward the other, I produced the video *Empire’s Borders I*.

Empire’s Borders I is composed of two parts. The first part narrates eight typical experiences of Taiwanese citizens who applied for American non-immigration visas at AIT. In each of these cases, the applicant was treated roughly by the interviewer and then denied a visa for indefinite reasons. The second part of the video tells the stories of eight Mainland Chinese brides who immigrated to Taiwan to live with their spouses. The video describes the Taiwanese National Immigration Agency’s inhumane scrutiny of each Mainland bride starting from the immigration interview at the airport. [4]

For the filming of *Empire’s Borders I*, I constructed sets resembling the interview areas at AIT and the airport in Taiwan. My desire was not to create a theatrical effect in the videos, but rather to reclaim these spaces that have been cordoned off by mechanisms of authority. In both AIT and the Taiwan airport—spaces symbolic of national sovereignty—neither video recording nor the carrying of electronic communication devices is permitted. Both America-visa applicants and Mainland brides were completely isolated for the duration of their interviews, and therefore it is impossible to produce any evidence of unreasonable treatment.

In the video’s recreated reportage-style scenes, performers stand in for those who posted their AIT experience on my blog, and the Mainland brides relate their own experiences. These monologues transform formerly silenced voices into conversations with the video’s audience.

I believe making these videos amplifies otherwise hushed voices, and documents these otherwise impossible to record collective memories and incidents. The video can also generate discussion within different audiences regarding ways to root out imperial ideologies.

1. A clear example of the United States’ domination of Taiwan is a statement by previous President Chen Shuibian. In September of 2009, President Chen indicated that when in office, the AIT Chairman frequently advised him on how to conduct certain affairs, even influencing policy making and courses of actions.

2. The American Institute in Taiwan was established to maintain American interests in the western Pacific region at the time when the United States shifted diplomatic relations from the ruling party of Taiwan to the government of the People’s Republic of China. Pursuant to the Taiwan Relations Act, the institute was established on January 1, 1979 as a nonprofit organization (nongovernmental organization). One of AIT’s missions is to process visa applications

for Taiwanese citizens who wish to travel to the United States.

3. The blog *The Illegal Immigrant* was established after an AIT interviewer harshly said to me, "I suspect you intend to illegally immigrate." I went to AIT on September 23, 2008 to apply for a non-immigrant visa (tourist/business visa) after being invited to participate in the New Orleans Biennial. Later, AIT responded to my protest regarding this incident in a press release, claiming it was "nonfactual."

4. The Marriage Association of Two Sides of China assisted in providing personal accounts of private interviews conducted with Mainland spouses at the Taiwan airport.

5. In an August 26, 2008 news release, the Taiwan Ministry of Foreign Affairs stated that if Taiwan can meet the seven technical requirements of the U.S. Anti-Terrorism Cooperation framework, including microchip-embedded passports and anti-terror intelligence sharing, Taiwan may become a candidate for visa-exempt status.

18. 背景說明與創作自述：帝國邊界—I，2008-2009.

對於大部份的非西方人而言，「旅行」的經驗往往也包含了在申請簽證時，必須忍受簽證面試官在自由心證下質疑、羞辱和貶抑的經驗。簽證的面試制度不僅是主權國家對其邊界管制和控制人口移動的主權行為，更是強勢國家對於弱勢國家人民的一種規則策略，以及「帝國」對於全球人民的一種治理技術。

從冷戰時期開始，臺灣在政治經濟上即長期依附在美國的支配下〔注1〕，同時「美國價值」藉由主流媒體所塑造出的各種幻象，也早已全面內化為臺灣社會各個領域的思維模式，因此美國一直是臺灣人民最希望去留學、觀光和移民的國家。

但長期以來，臺灣人民在申辦美簽時，不但要準備各種證明其不會非法居留的文件，以及按下指紋作為美國政府的監控檔案，更有為數不少的人在前往美國在臺協會〔注2〕面試時，被美國簽證官以歧視性的語言羞辱和莫名的理由拒發簽證。在拒發簽證的案例中，尤以未婚的年輕女性和無法提供足夠財力證明的族群比例最高，在被拒發簽證的同時，他們還會拿到一張上面寫着「沒有申訴管道」的文件。

被美國簽證官言詞羞辱的經驗，早已是臺灣人民衆所周知、却始終未曾公開談論過的「日常經驗」。

相反的，美國公民不但可以免簽證入境臺灣，更不需要按下指紋和經過嚴苛的身分審查與面試。然而對於這種殖民主義式的主從關係，臺灣政府却從未提出過任何公開的抗議，同時由於「美國價值」已內化成臺灣社會的集體思維，甚至在潛意識中形成一種「自

我審查」的機制，致使有些人在被拒簽後，會懷疑是不是自己犯了什麼錯？或是自我的表現仍達不到「美國價值」的合格標準。

2008年9月底，我以個人在申請美簽時所遭遇到的經驗，以及抗議美國在臺協會〔AIT〕面試官的語言暴力，成立了「我懷疑你是要偷渡」的網絡部落格〔注3〕，公開征求曾受到相同語言暴力的臺灣人寫下其個人經驗。之後，即收到數百則響應和拒簽經驗的留言。

在部落格的留言中，所反映的不僅止於衆多被羞辱和拒簽的案例，同時也有不少留言提出：臺灣同時也要反省自身，尤其是臺灣的官方政策對於來自第三世界的新移民配偶、移工等弱勢族群，同樣是以歧視和不人道的政策對待他者。當然，也有不少支持「美國價值」的留言認為這種殖民主義式的簽證制度和不對等的關係是「依法有據」的。

在成立「我懷疑你是要偷渡」的部落格後，我根據部落格留言中被拒簽的案例，和要求反省臺灣政府同樣是以「帝國意識」的監控模式和歧視性的政策對待「他者」的留言，發展制作成影片《帝國邊界-I》。

《帝國邊界 I》由兩個段落組成，第一段是臺灣人至美國在臺協會申辦非移民簽證時，被面試官以粗暴的言詞對待和莫名理由拒簽的八個典型案例；第二段是八位嫁給臺灣人的中國大陸配偶在入境臺灣後，從機場面談開始，面對臺灣移民署各種非人道審查的經驗〔注4〕。

拍攝《帝國邊界 I》時，我搭建了美國在臺協會的面試空間，以及機場空間的「場景」，這並不是為了要營造劇場式的空間效果，而是希望藉由搭建場景的形式，奪回被權力機制所封鎖的「現場」。因為在這兩個展示國家主權的空間內不但禁止攝影，更禁止面試者攜帶任何通訊設備入內，申辦美簽的人和大陸配偶都是在孤立或隔離的情況下進行面談，因此當他們遇到不合理的對待，也無法提出任何可以控訴的證明。

我在這個重新搭建的「現場」內，以「報告劇」的形式——由演員代替在部落格留下案例的人，在美國在臺協會的「現場」裏說出她們的經歷；以及邀請大陸配偶在機場的「現場」說出她們的親身遭遇，同時也藉由她們的獨白，將原先被消音的話語轉換成與觀眾之間的對話。

對我而言，拍攝這部影片既是為了讓原先被消音的話語能重新發聲，也為了讓原先無法有檔案的「人民記憶」和事件——成為可以「被看見」和「被聽見」的檔案；並藉由影片機動的放映形式，創造與不同觀眾討論如何去除「帝國意識」的對話場域。

注一：關於美國對臺灣的支配關係，最直接的說明為臺灣前總統陳水扁於2009年9月說：在我任內期間，我曾多次接受AIT主席的指示行事，即使指示影響到總統的決策，亦受命照辦。

注二：「美國在臺協會」是美國和中華人民共和國建立外交關係、終止和臺灣統治當局的政府關係后，為繼續維持美國在西太平洋地區的利益，于1979年1月1日根據「臺灣關係法」所成立的非營利法人機構〔非政府機構〕，其業務包含臺灣人赴美簽證之申辦。

注三：「我懷疑你是要偷渡」部落格的成立，源于我2008年9月23日因受邀參加紐奧良雙年展，至「美國在臺協會」申請非移民簽證〔觀光/商務簽證〕時，因英文表格填寫有誤，被面試官以粗暴的言詞質疑說：「我懷疑你是要偷渡！」而來。「美國在臺協會」響應我的抗議時，在其發出的新聞稿上說我所言：「并非實情」。

注四：大陸配偶在臺灣機場被隔離面試的經驗，是由「中華兩岸婚姻協調促進會」協助採訪大陸配偶的口述紀錄。

注五：臺灣外交部在其2008年8月26日的新聞稿中提到：在「反恐合作」架構下，如臺灣能達成美方提出的七項技術性要件，包括芯片護照、反恐情資交換等，臺灣將有可能成為赴美免簽證的候選人。

19. Chen Chieh-jen. [Protesta contra el Instituto Americano en Taiwán (AIT). Declaración de Chen Chieh-jen]. *Chen Chieh-jen On Strike (blog)*. <http://ccjonstrike.blogspot.com/> (última consulta el 6 de agosto de 2010).

我懷疑你是要偷渡！」

抗議美國在臺協會〔AIT〕面試官的語言暴力
以及將為此而做的創作計劃

2008/9/27

陳界仁的聲明

我相信「人」最基本的尊嚴，要先靠自己去爭取。
緣由

我因受邀參加美國「紐奧良雙年展」，同時應邀于10月26日至11月2日赴紐奧良參加展覽開幕。為取得美國簽證，我于2008年9月23日上午12點45分至「美國在臺協會」〔AIT〕辦理非移民簽證〔觀光/商務簽證〕。本人因正忙于制作參展作品，所以英文申請表格由旅行社代填。當我交付相關文件予美國在臺協會面試官時，面試官口氣不耐地指責表格填寫錯誤，要求修改過後再次遞交。我因為不諳英文，修改其中錯誤時并未察覺還有遺漏。在我二度遞交文件時，面試官語帶不屑地譏問：「你不會去看外面的中文說明嗎？」當我開口詢問他何處填寫有誤，這位口操標準國語的華人男性面試官，盛氣凌人地大聲怒斥：「你給我過來，你要跟我爭辯嗎？我懷疑你是要偷渡！」

我是受邀去美國參展竟然還需受此羞辱，至此，我只有憤而離去。表格填寫有錯誤，可以要求我重新填寫、可以退件重辦、甚至不給予我美國簽證。但人對人最基本的禮貌與尊重，美國在臺協會的面試官不懂嗎？美國在臺協會的面試官有何資格在眾人面前羞辱他人并惡意指控：「我懷疑你是要偷渡！」？

臺灣民衆至美國在臺協會辦理美國簽證時，時常會碰到這類被視為「殖民地人民」的言詞和態度上的對待，而我只是長期以來被羞辱的衆多臺灣人之一。

美國在臺協會面試官話語中所顯現的暴力和其背后的霸權意識形態當然令人齒冷。顯然在美國在臺協會的面試官眼中，任何想要去美國無論是觀光、旅游，或短暫居留的旅客都存在着「偷渡」的嫌疑（即使是受邀參展但表格填錯）。或許美國式的「自由、民主、人權」就是建立在羞辱其它地區的人民身上。而這種歧視他人的語言暴力，也可能是美國政府交付給面試官展示其做為「殖民地主人」的工作之一。

反諷的是，臺灣政府政治上長期依附美國，甘于作美國的附庸，即便連申辦簽證這種個人性事務，也必須建立于這種馴服的關係中。美國「老大哥」強勢要求臺灣花六千億購買美國次級軍火的荒唐例子猶在，而我們的總統、政黨長期以來更只求能靠着獻媚美國而獲得「老大哥」允許搞所謂的「過境外交」。這種長期的自我貶抑，使得連辦理簽證時，臺灣人都可能被當作比殖民地人民還不如的偷渡犯來對待。

我當然要拒絕被這樣的羞辱，更不會再去申請美國簽證。

同時我認為以美國政府長期的霸道心態，是不會對被其羞辱和欺壓的其它地區人民說一句道歉〔美國政府何時對被其屠戮的越南、阿富汗、伊拉克和中南美洲人民等說過一句道歉？美國政府又何時對于其國內的底層人民或如紐奧良風災后的黑人災民表現過關懷？〕，因此我也不準備浪費時間跟美國在臺協會理論或聽其官僚所說的任何托詞。

我當然更不期待我們軟弱的政府能為他的人民爭取最基本的人格權。

〈我懷疑你是要偷渡！〉 創作計劃

在要求公平和有尊嚴的被對待前，我們必須要先說出自己的經驗。

我的經驗也是衆多臺灣人曾有過的經驗，是我們在日常生活中當想要去美國觀光、旅游，或短暫居留時可能要承受的羞辱經驗。由于臺灣政府長期的依附美國、自我貶抑的關係，讓我們對于這些羞辱大都已習慣抱着默默忍受的態度，這難道不是臺灣社會未曾真正公開說出的「人民記憶」嗎？不就是因為我們總是默默忍受，甚至將接受羞辱和自我貶抑視為正常，然后一代代的遺傳下去。

作為一個藝術工作者，我不想只是生氣，更不想默默忍受，我計劃以這個部落格，先搜集臺灣人民在美國在臺協會辦美簽時，曾受過各種言詞或態度上羞辱的案例。之后我會根據這些案例，發展成一個拍攝影片的計劃，未來或許還會延伸為一個更大的、長期的、集體的書寫與展覽計劃。

雖然我被羞辱時非常憤怒，但這却不是一個關於「憤怒」的計劃。我相信這個世界總是被點點滴滴的緩慢改變，我誠摯地邀請有類似經驗的人，無論是親身經歷、身旁朋友的經驗，或是你曾目擊的過程，都希望你能在這個部落格上留下你的見證。當這許許多多的經驗聚集起來時，或許能幫助我們想：我們為什麼會被如此對待？我們可以如何改變它？

發布于 11:41 364 留言與意見

標籤： AIT, 偷渡, 抗議, 美國, 美國在臺協會, 美國簽證, 陳界仁
2008/9/26

話語權

我目前還在忙於制作紐奧良雙年展的展出作品，我的聲明稿說過：我不會再去申請美國簽證。當然也表示我不會再去美國。

但是我并不拒絕通過作品跟美國的人民或進步的知識分子溝通，尤其是讓他們了解他們的政府帶給別人的痛苦和羞辱是什麼？即使是連可以刺激美國經濟最微小的觀光行為，都可能要面臨被美國政府羞辱的處境，更何況是美國政府和資本家為了搶奪石油所發動的侵伊戰爭，那帶給伊拉克人民的痛苦有多巨大。

當然，如果因為我的態度，從此沒有任何美國的藝術機構再邀請我展出，我認為這也是美國藝術界的「愛國」表現。對於此我是無所損失更不會改變我的立場。

我本來就認為文化和藝術既是社會的、更是人為建構的，本來就不該由單一的國家、區域、機構去主導人類文化和藝術的詮釋權。雖然無可否認目前國際藝術界的話語權還是掌握在以美國為主的西方保守派手上。這當然也是一個藝術家應該要去努力改變的現實，藝術家改變這個現實的方法，只有先認真作出具反思性的作品，如此才可能一步步建立自身的話語權。

由於我還在忙於制作作品，目前實在沒有多余的時間回復朋友們的任何問題，但如果有任何朋友貼上意見，我一定會仔細拜讀，關於這點還希望大家能諒解。

發布于 20:17 14 留言與意見

標籤： 抗議, 美國, 陳界仁

對美國的再認識（歡迎讀者提供相關文章連結）

長期以來臺灣的主流媒體總是通過各種話語和影音的形式，美化和強化美國對世界宰制與壓迫的正當性。然而主流媒體之外，本來就有許多早已在書寫和揭露美國施加於廣大世界人民的各種宰制、剝削與暴力。如果有任何朋友知道相關的網站、部落格、文章、書籍等，本站歡迎讀者主動將網址、文章內容等於意見欄張貼或建立連結。

我相信任何微小的連結都是改變的可能。

發布于 20:16 122 留言與意見

標籤： 美國

20. Introduction and Artist's Statement: *Lingchi – Echoes of a Historical Photograph, 2002* [primera versión].

The concept of this film is based on a photograph of a *lingchi* execution (also known as “the death of a thousand cuts”) taken in China by a French soldier in 1904 (or 1905). (Note 1)
In history, three people have been photographed receiving *lingchi*. These photographs have been viewed as proof of China’s “cruelty and barbarism,” and also used as exotic curios, made into postcards that circulated around Europe. In 1961, the French thinker Georges Bataille presented a philosophical interpretation of *lingchi* in his book *Les Larmes d'Eros*, and the image of *lingchi* once again became widely recognized by Western intellectuals. In recent years, because of the work of French historian Jérôme Bourgon and others, comparative analysis and discussion of the subject of *lingchi* has extended into such fields as law, ethics, culture and philosophy. In this film I wanted to re-explore what the image of *lingchi* means to us, primarily because of the feeling I had when I first saw this photograph - the two huge holes in the chest of the man being tortured were like two entrances into passageways, and the tortured man’s body was like a passageway that could connect the past with the present. This image of *lingchi* that became fixed at the moment when the body being brutally tortured and the camera mutually “gazed upon one another” seemed to be a premonition of our experience of “modernization,” and to metaphorically betoken the beginning of all of this.

By entering these passages in the body, we are able to “see” the process through which we have been constantly dismembered and fragmented throughout the experience of “modernization” that has transpired in the wake of *lingchi* punishment. After *lingchi*, the punishment “permitted to be publicly viewed,” was ended, the image of *lingchi* continued to arise everywhere just as before - for example, in the laboratories of Japan’s Unit 731 that conducted biological experiments on human beings, in the prisons for political criminals in Taiwan during the Cold War era, in the massive pollution left behind in marginalized areas by multinational companies, in factories exploiting cheap labor, and so forth. It seems to have never stopped, up to this very day. (Note 2)

In the photograph of *lingchi*, the faint smile on the face of the torture victim as he gazes at the horizon - this inscrutable smile, for me, is a trapped person in a trance after being bound, being dismembered, being photographed, being force-fed opium, a smile that is both “active” and “counterattacking.” It is also the smile of a person who cannot flee, as he crosses beyond the present moment of cruel torment and faces the future. This incomprehensible smile also demands a response from those of us who view it afterwards. The actors in the film were mainly unemployed workers and

students from Taiwan. Although I made this film in a manner similar to “historical reenactment,” the focus of my attention did not lie in the process of “accurately” recreating *lingchi* execution. What I was most concerned about was: what is the extended meaning of the image of *lingchi* as it has been passed on to later generations? Thus, the props, costumes and hairstyles used in the film are actually a mix of different styles from different eras. The process of carrying out *lingchi* and the instruments of torture depicted in the film are also rife with scholarly “inaccuracy.”

Special thanks to Dr. Jérôme Bourgon and Dr. Claire Margat for providing their treatises and helping me to better understand the meaning of *lingchi*.

Note 1: For further information related to the subject of *lingchi*, see the website “Chinese Torture”: <http://turandot.ish-lvon.cnrs.fr/>

Note 2: The five architectural sites that appear inside the torture victim’s body in the film are, in order of appearance: Yuan Ming Yuan (the “Old Summer Palace”) of Beijing, which was destroyed by the allied forces of the Eight Powers; the laboratories of Japan’s Unit 731, which conducted experiments on human subjects; the political prison on Green Island, off Taiwan, during the Cold War era of martial law; the heavily polluted factory left behind by the RCA corporation of the United States, in Taoyuan, Taiwan; and the women’s dormitory of a garment factory that was unscrupulously closed down.

Explanatory note: The word *lingchi* originally referred to the long, slow, intensely cruel torture known as the “death of a thousand cuts,” carried out on criminals found to have committed “heinous rebellion and impropriety” according to the laws of China up through 1905. After the practice of “*lingchi*” was halted, in the everyday vernacular of Chinese people *lingchi* has shifted from being a specialized penal term to a broad description of predicaments in everyday life. In general, tedious, repetitive, unending, inhumane work or torturous living conditions can all be described as *lingchi*.

21. Introduction and Artist’s Statement: *Factory*, 2003 [primera versión].

Due to Cold War relations and low-cost manpower, Taiwan became one of the major manufacturing centers of the world in the 1960s. Yet in the 1990s, Taiwan’s intensive manufacturing industry began to move abroad to other areas with cheaper labor. For this reason, factories in Taiwan began to close down, and to lay off large numbers of workers.

In 2003 I invited some women textile workers whom I had accidentally met to return to the Lien Fu garment factory, where they had worked for over two decades and which had been abandoned for seven years, to make this short film. Seven years before, company owners closed the plant in an unscrupulous manner,

refusing to pay retirement pensions and severance payments.

Although a fierce protest movement erupted at the time, to this day the problem remains unresolved, and the factory continues in its derelict state.

In places all over the world, many laborers have had similar experiences – a production relationship between the “transplanted” and the “untransplanted.”

In order to find low-priced labor, factories constantly shift locales. But after being abandoned, unemployed workers have no choice but to linger on in the same place. They cannot move.

In this derelict garment plant, many abandoned objects still remained from seven years before: calendars, newspapers, punch clocks, worktables, chairs, manufacturing equipment, electric fans, the dust that had built up over seven year’ time, the stagnant, foul air, as well as the megaphones, loudspeakers and banners left behind from the workers’ protest. Over seven years, these objects had come to possess an inherent temporal meaningfulness.

Therefore, I only rented some sewing machines, of the same make as the ones that had originally been used there and had been sold, and a vehicle similar to the one that the workers had used in their protests. As much as possible, I only used original objects that had been left behind in the factory.

Over the course of seven years, these abandoned objects had acquired a dual feeling –of time having stopped and time flowing– and this “dual sense of time” became the foundation for the film’s narrative structure.

Because the women workers wished to remain silent when they were being filmed, when we formally started shooting, I first asked them to go back to the factory and “work.” They quickly fell into a state of concentrated labor.

Returning to “work” after a separation of seven years, interacting with the sewing machines, cloth, and even the teacups on the table that had been part of their lives for twenty years, they seemed to effuse a certain ineffable spirit.

The film featured the women laborers returning to the factory to “work,” and also their bodily gestures and fragmentary images from the time of their protests. The camera concentrated on the women workers, “scanning” their extremely simple movements. I intermixed these simple images with documentary footage produced by the government back in the 1960s, when Taiwan’s manufacturing industry was in its infancy, in a mutually contrasting evolution. At the same time, responding to the women’s wishes not to speak, I chose to remove all the sound from the film.

Note 1: At the time of filming, the factory assets were still the property of the employer. We surreptitiously filmed without the employer’s consent.

22. Introduction and Artist's Statement: *Bade Area*, 2005 [primera versión].

The idea for the film *Bade Area* began one day when I was strolling around the “area” where I was filming, and I saw an unimposing billboard advertising a planned apartment complex. Often, these kinds of billboards will include virtual, computer-generated drawings, providing an imaginary, expansive and scenic image of the building as it is supposed to look when completed. But on this billboard appeared nothing except the words “The Majestic Town” and an arrow pointing toward the site, along with a telephone number. I followed in the direction the arrow pointed, and found a big stretch of deserted land, where a factory had just been torn down, but no new project had yet begun.

Surrounding the perimeter of “The Majestic Town” were: the aftermath of a protest by workers from a motor factory against their employers who closed the plant without properly paying what they owed; a textile factory where I had previously filmed, and for which the courts had commenced procedures for publicly auctioning; a few businesses specializing in purchasing used office desks and chairs. Some residents I knew also lived nearby, eking out a living as temporary laborers. They showed me around the area, where I discovered an abandoned office, inside of which computer equipment from 20 years ago had been left behind (Note 1), as well as old-style computer disks that could no longer be read. The courts had sealed off this office too.

With the redistribution of labor brought about by the state of the global economy, the owners of some of the factories within the “area” closed their plants without properly settling accounts, or operated them unscrupulously, and consequently the factories were constantly being resold, torn down or renovated. This made the “area” seem like a town pieced together like a collage that was never quite completed. And the people living in the area had no choice but to switch their line of work along with the shifting state of the economy.

In the film I invited the local residents who made a living as temp laborers, along with some of my friends, to wander around the spaces that had been sealed off for auctioning all over “The Majestic Town” (Note 2), roaming in the same way that they went all over looking for temporary employment, and just like the buildings in the area that were constantly being rebuilt and torn down, the narrative of the film did not center on presenting the beginning or end of any concrete event, but was only the “behavioral process” of several temp workers. These scenes of “behavioral process” were taken from their daily lives and what they did for work. Likewise, the objects inside the building that were sealed off by the courts could not be moved, and in the film we did

nothing but constantly move their positions, without really moving them off premises. For me, whether it was the “behavioral process” of the temporary employees, or the way the objects could only be shifted around again and again, it all seemed to be related to that arrow pointing the way on the billboard announcing “The Majestic Town”. The arrow seemed to point not toward the empty, derelict plot as it presently existed, nor to the “The Majestic Town” that could not even be imagined, but rather to a space that had “lost the meaning of time.”

Note 1: The computer that appears in the film was made by Wang Laboratories, founded in 1951. In the late 1980s, the computer industry experienced tremendous changes, and product demand shifted from large-sized computers to compact personal computers. Unable to manufacture a personal computer with high compatibility, Wang declared bankruptcy in 1992. In the film, some of the computers could still turn on, but the screen would never get any further than the message, “POWER-ON DIAGNOSTIC IS RUNNING.”

Note 2: Because of the debts owed by company owners for workers’ pensions, bank loans and so forth, all the buildings that appear in the film were sealed off by the courts, in preparation for public auctioning.

Note 3: The name of the film comes from the area where I often wandered around-*Bade*. The original Chinese term *bade* refers to the eight moral imperatives of Confucianism.

23. Introduction and Artist's Statement: *The Route*, 2006 [primera versión].

This film is inspired by the Liverpool dockers’ strike of 1995. During the regime of Margaret Thatcher in the 1980s, all British ports became privatized. Private enterprises started to employ non-union workers to replace the original workers from the unions. In September 1995, the Mersey Dock and Harbour Company unexpectedly sacked twenty Liverpool dockers. In response to the sackings, the other 400 Liverpool dockers launched a strike. This movement triggered a resistance to port privatization from dockers all over the world.

In September 1997, two years into the strike, scabs in Liverpool loaded cargo onto a ship called the Neptune Jade, which was bound for the Port of Oakland, in the San Francisco Bay area of the United States. After the ILWU (International Longshore and Warehouse Union) conveyed the news of the Neptune Jade’s arrival to dock workers in Oakland, they responded in solidarity with the Liverpool dockers’ strike, setting up a picket line of their own, and refusing to cross the picket line to unload the ship.

Afterwards, dockers at the ports of Vancouver in Canada and

Yokohama and Kobe in Japan all mounted pickets to support the Liverpool dockers. Failing to unload from port to port around the world, the Neptune Jade eventually sailed to the Port of Kaohsiung, Taiwan from Kobe, at 12:30 on 17 October 1997.

Reportedly, the ship and its cargo were auctioned off at the Port of Kaohsiung.

Dockers at the Port of Kaohsiung had never heard of the Neptune Jade incident. Neither had they had contact with organizations like the ILWU. During the same year as the Neptune Jade incident, the Longshoremen's Union of the Port of Kaohsiung, in revolt against the privatization of the port's cargo handling work, staged a resistance against the authorities. Yet due to a lack of connections with international organizations and the complexity of local political and economic factors, the Longshoremen's Union of the Port of Kaohsiung was not able to alter the privatization policy. Later, dockworkers at the Port of Kaohsiung were forced to accept the reality that the new management would hire temporary workers. In early August 2006, after learning of the Neptune Jade incident, the Longshoremen's Union of the Port of Kaohsiung agreed to take part in a "film action", setting up a symbolic picket line at the harbor. Though history cannot be rewritten, they hope to carry on the pickets mounted by dockers all over the world and be united with them through this symbolic action to confront the problem of port privatization.

On 17 August 2006, employees of a private company renting a dock at the Port of Kaohsiung secretly let us enter and film.

Epilogue

Before filming "The Route," I went to Liverpool to interview the local dockers there. Because of this, I learned that most Liverpool dockers are completely unaware of how the Neptune Jade incident ended, and the dockers of Kaohsiung are also unaware that in the past a cargo ship boycotted by all the longshoremen of the world came to berth in the Port of Kaohsiung. I also went to the Kaohsiung Harbor Bureau looking for any record of the auctioning of the Neptune Jade. I found no information whatsoever. For the dockers of Liverpool and Kaohsiung, the conclusion of the Neptune Jade incident is "unknown and non-existent." That is why in "The Route" I hoped, through a fictitious event, to alter the ending that occurred in reality. For this reason, I invited the longshoremen of Kaohsiung to launch a symbolic "picket line," echoing the previous resistance movement of dockworkers around the world united against the privatization of ports, and continuing to extend and build connections with the meaning of this strike movement. In the film, the fictitious campaign that creates a new ending to the Neptune Jade incident was in reality achieved through translation among several different languages. The dockworkers of the Port of Kaohsiung, who could only communicate in Taiwanese, came

to know about this incident through me. And only through the assistance of an interpreter was I able to gain an understanding of the detailed process of the Liverpool dockers' strike. For me, the translation and constant retranslation that went on throughout the process had the same meaning of "drawing connections" that the film attempted to create (in the film, I wrote out protest slogans in both Chinese and English), and was also an action of ongoing "connection."

Comunicación personal (correo electrónico)

Chen Chieh-jen a la autora, 3 de abril, 2007.

Dear Susana Sanz,

Thank you very much for your email. I would be very happy to have an interview with you.

I accepted the proposition from the Museum of Reina Sofía and would have a solo show (with moderate scale) there from 4th of March to 12th of May 2008. I will produce a new multi-screen film installation for this show, so when the time you are in Taipei (Oct. to Dec. 2007), it is very possible I am working on my new films. It would be better that you write to me when you arrive, let me know what time is good for you so that I can arrange my time as well. If you feel OK and your time is allowed, maybe you can come with us when we are shooting, I plan to shoot my new film both in Taiwan and in Mainland China.

This is about my plan.

All my best,

Chen Chieh-jen

Chen a la autora, 5 de octubre, 2007.

Dear Susana Sanz

I'm so glad to receive your mail, and I think that you have already arrived in Taipei.

Welcome to Taipei!

The place that you live is very close to my studio.

Because I have to process a lot of things recently, maybe until the middle of October.

I think that would be better after Oct. 16.

As long as you tell me the date that is convenient for you, and I think it would be ok.

I will invite Amy to translate for me, and you also can consult with her if you have any problem.

I will stay in Taiwan until the end of December. And my film shooting project would be shot in Taiwan for the moment.

Here is my schedule of my work:

The middle of October :

To search the feasible place for shoot.

November :

To organize the performer and work team...etc.

□I will go to Napoli of Italy during Nov. 15-19□

The middle of December:

To begin shooting the film till the end of December.

□We welcome you to visit the scene . And I will shoot in Taiwan that would be very convenient for you.□

My situation is mostly like this.

See you after the middle of October.

All the best for your!

Chen Chieh-jen

Amy Cheng a la autora, 13 de octubre, 2007.

Dear Susana,

It was very nice to hear from you. Welcome to Taipei! yes I remember we met in Luxembourg!

Chen Chieh-jen informed me about your interview with him and I will assist the translation. As for the interview with me (do you mean a separate interview?), of course, it is my pleasure. Just let me know when is good for you? maybe after the interview with Chen?

I hope you enjoy your stay in Taipei, let's keep in touch!

All my best,

Amy

La autora a Cheng, 14 de octubre, 2007.

Dear Amy,

Thanks a lot for your very kind e-mail and for the translation of Chen's interview.

Yes, I mean a separate interview with you after the interview with Chen because I would like to talk with some people related with Chen's work and I think you has curated some important exhibitions such as Altered States.

Anytime is convenient for me, maybe the first week of November?

I hope to hear from you,

Kind Regards,

Susana

Cheng a la autora, 17 de octubre, 2007.

Dear Susana,

First week in November is good to me. Let's set up the time when we meet with Chen.

Chen wanted me to let you know that he is unable to meet on Oct. 29, he is leaving for Kaohsiung, he suggested Oct. 30 or 31, would it be good for you? Please let me know, I will arrange the time for you both!

See you soon!

Amy

La autora a Cheng, 17 de octubre, 2007.

Dear Amy,

Thanks a lot for your very kind e-mail and for your help with Chen's interview.

30 October is ok for me, tell me the hour and the place to go and I'll be there.

Thanks and kind regards,

Susana

Cheng a la autora, 20 de octubre, 2007.

Dear Susana,

Let's meet with Chen on 30 October, Tuesday, 2 pm.

Do you know a drugstore called Watson's located on Shihta Road near

Hoping East Road? We can meet there at 2 pm with Chen first and then

walk to his studio together! Let me know if you know the location? best,

Amy

La autora a Cheng, 31 de octubre, 2007.

Dear Amy,

I am writing you because Lin Chi-ming suggest me to make a bibliography about Chen's work (exhibition's catalogue, articles and other papers) as much complete as possible. I dont know if you or Chen have a list of references or a complete bibliography, if not I could organize all the information I've found.

Thanks a lot,

All My Best,

Susana

Cheng a la autora, 2 de noviembre, 2007.

Dear Susana,

I am sorry I don't have the complete list of reference or bibliography of Chen Chieh-jen. I've email to Chen about your request, he would like to let you know that after he finishes his new film and the solo show at Reina Sofia (next March), he will start to make a complete list, and he will be able to send you the list then. So if you don't mind, you can start from your side as well. Will you do the English bibliography only or English, Chinese both?

Chen would like to let you know that he hopes to talk with you in several times, last time he just provided "the background", he hopes from next time, he can be talking to you the following subjects: "art as an 'Action'", "psychological space and aesthetics of image" and "an artist living in marginal area, his experience of encountering

the west” etc.

Chen's shooting schedule has been confirmed, he will start to shoot from Jan. 5 then run through Jan.10 2008. Are you still in Taipei in January?

keep in touch,
Amy

La autora a Cheng, 2 de noviembre, 2007.

Dear Amy,

Thanks a lot for your very kind email.

First of all, I would like to make a complete bibliography in English, French, Spanish and Chinese (most of references are in English). However, I would like to inquire you and Chen about some books that are difficult to find. Most of them are exhibition's catalogues, for instance:

Invisible City (Center A Vancouver, 2002)

Ruins and Civilisation (Eslite Vision, Taipei, 2004)

Spellbound Aura (2004)

The Realm of Illusion (Main-trend art Space, taipei, 2002)

From Iconoclasm to Neo-Iconolatry (Cherng Pliin Gallery, 2001)

Man & Space- Art & Human Rights, (Gwangju Biennale, 2000)

Chang, Fangwei, *The Ritual in the Fin de siècle- Contemporary Taiwanese Art* (TFAM, 2000)

See you soon,
Susana

Cheng a la autora, 28 de enero, 2008.

Dear Susana,

Great to hear from you! I hope things go well with you. Is Madrid cold?

Chen's shooting work went well, however it keeps raining in Taipei and this create troubles for his shooting in Jing-Mei (the place we visited with him), so he might be changing his plan. Chen is still working on his script, we hope it could be done and sent to you by 6th of Feb. (It needs to be translated to English first.) but anyway please stand by and it will come soon.

I would like to organize some information for you, those are the things we mentioned during your interviews with Chen.

I will send some links to you soon!

All best,
Amy

Cheng a la autora, 23 de febrero, 2008.

Hi Susana,

Sorry for the late reply, I am so busy here.

Now the traveling date is confirmed, we will arrive in Madrid in the evening of 28th of Feb. and will stay until March 7. then we leave for Linz, Austria for two days, then back in Madrid on March 9.

Chen has not finished his artist statement yet, when it is done, I will send it to you as well.

Amelie informed us that you were meeting each other. Thank you for all your help.

As for the film, now Chen's final version will be 2 films, one is very long (around one hour), one is very short, 5 minutes.

He wanted me to let you know, now the final versions won't show the part that he mentioned earlier about the surrounding of his childhood home. So when you write the text, it would be better to just focus on the shooting place we visited.

If you have any questions, please let me know. I got a chance to see a small part of the film last night, it is very beautiful.

Best,
Amy

Cheng a la autora, 29 de septiembre, 2008.

Strike on American Institution in Taiwan (AIT) 轉寄陳界仁《我懷疑你是要偷渡!》計劃

Subject: Please help the new project by CHEN Jieh-Jen

To whom it may concern,

我懷疑你是要偷渡!]

抗議美國在臺協會〔AIT〕面試官的語言暴力

以及將為此而做的創作計劃

2008/9/27

陳界仁的聲明

我相信「人」最基本的尊嚴，要先靠自己去爭取。

緣由

我因受邀參加美國「紐奧良雙年展」，同時應邀于10月26日至11月2日赴紐奧良參加展覽開幕。為取得美國簽證，我于2008年9月23日上午12點45分至「美國在臺協會」〔AIT〕辦理非移民簽證〔觀光/商務簽證〕。本人因正忙于制作參展作品，所以英文申請表格由旅行社代填。當我交付相關文件予美國在臺協會面試官時，面試官口氣不耐地指責表格填寫錯誤，要求修改過後再次遞交。我因為不諳英文，修改其中錯誤時并未察覺還有遺漏。在我二度遞交文件時，面試官語帶不屑地譏問：「你不會去看外面的中文說明嗎？」當我開口詢問他何處填寫有誤，這位口操標準國語的華人男性面試官，盛氣凌人地大聲怒斥：「你給我過來，你要跟我爭辯嗎？我懷疑你是要偷渡！」

詳見 <http://ccjonstrike.blogspot.com/>

The new project distributed by the world-renowned artist CHEN

Jieh-Jen [Chen Chieh-jen] (陳界仁) is calling for any kinds of shameful/disgraceful experiences due to applications of US VISA in Taiwan, or aroused by the literal or ehavioral treatments of AIT officers. The ongoing project and new events will be revealed on the blog: <http://ccjonstrike.blogspot.com/>
(我懷疑你是要偷渡!)

CHENG Jieh-Jen [Chen Chieh-jen] is among the most important contemporary Taiwan (visual) artists. He is invited to attend the New Orleans Biennial (<http://www.prospectneworleans.org/>) took place in US from 11/1/2008.

PS. This message is delivered by Rikey C, your former editor of TDAIC.
You are welcome to reply.

More details about this project: <http://ccjonstrike.blogspot.com/>

Cheng a la autora, 29 de septiembre, 2008.

Dear Susana,
Good to hear from you!! I thought of you!!
Regarding Chen's Chinese statements you need, I will ask Hui-ting, Chen's assistant to send you. Chen revised all his statements and I think you should have these new versions.
I am glad you are in the final stage of writing, I look forward to reveiving it. I understand the transcription work is difficult and time consuming, please hang in there and you will have my fully spirit support!! Chen is shooting his new film right now, *Empire's Borders II*, will be shown in L.A. in July at REDCAT art center.
Do you still want to come to Taiwan? Please let me know, I do hope you will have a chance to come and we should meet!!
Recently I start a small independent space in Taipei, I am preparing the first launch exhibition. The space is not big but good for small projects etc. To find the budget is hard, but I will try my best to see what I can do here. I hope you will have a chance to come and see.
All best,
Amy

Chen la autora, 18 de julio, 2010.

Dear Susana,
I am Chen's assistant. Amy forward your email to the studio and ask me to send the new artist's statements to you.
Chen modify the artist statements this year and here you could find the new artist's statements of his six works in Chinese and in English.
I am a little concerned whether the attachments in Chinese could be opened without any problem. If there is any questions, please

kindly let me know.

Also, would you please provide us the shipping information (recipien's name, address, postal code, phone number) for the DVD of Chen's video works? Thank you very much.

Regards,
Hui-ting

Chen a la autora, 21 de julio, 2010.

Dear Susana,
The artist's statement of *On Going* is not revised yet and probably would take a while to get it revised. Would you like to ask Chen if it is all right to include the previous version in your dissertation?
Best,
Hui-ting

Chen a la autora, 23 de julio, 2010.

Dear Susana,
Chen want me to send you the previous version artist's statement of the work *On Going*.
The only concern he would like to let you know is that the work *On Going* has been re-editing. There is some difference between the previous version and the re-editing version.
All the best,
Hui.ting

La autora a Chen, 23 de julio, 2010.

Dear Hui-ting,
thanks a lot for your kind email.
I understand, Could you please send me by mail that new re-editing version DVD of *On going*?
All the Best,
Susana

Chen a la autora, 24 de julio, 2010.

Dear Susana,
Sure, we will send the new re-editing version DVD of *On Going* to you along with the *Portraits and Empire's Borders I*. In fact, the parcel has been sent out today.
All the best,
Hui-ting

De la autora a Chen, 15 de octubre, 2010.

Dear Chen,
Next weekend I will be in Shanghai to assist to the Shanghai Biennial. I know you are going to take part in it, so I hope to see you there;;
All the Best
Susana

De Chen a la autora, 16 de octubre, 2010.

Dear Susana,
It is so great to know that you will also be in Shanghai for the biennial.
I will stay in Shanghai from 21st Oct to 24th and believe that we will have chance to meet there.
See you soon.
Best,
Chen Chieh-jen

De Chen a la autora, 20 de octubre, 2010.

Dear Susana,
It is great to know that we have chance to meet on 23rd Oct. since I will head to Hangzhou for a seminar in China Academy of Art on 24th October.
Regarding the invitation to the opening, I think there won't be a problem. We could contact by phone about it later.
Just for your information, the curator was thinking of presenting my new work *Empire's Borders II – Western Enterprises Inc.* in the first floor of the museum. However, as you may already know, the censorship for the artwork is still executed by the related authority in China. This new work didn't pass and there is nothing that the curator could do to change this decision.
In this situation, the work presented in the Shanghai Biennial will be the past work *The Route*. You could find it in a small room of the museum's second floor.
I will give you the DVD of the *Empire's Borders II – Western Enterprises Inc.* when we meet in Shanghai.
Looking forward to talking with you.
All the best,
Chen Chieh-jen

De Chen a la autora, 3 de noviembre, 2010.

Dear Susana
我11月29日會到北京。
12月4日下午4點在長征空間的個展《帝國邊界I&II》開放。
如果 當天有空，很希望能見到。
伊比利亞的展覽，我知道的是12月31日開幕。我不確定是否還是這個時間？
祝好
界仁

De la autora a Chen, 25 de enero, 2011.

你好界仁！
你怎么樣？

我在馬德里在寫論文，可春節以後回來大陸學習漢語。
因為我特被喜歡你的新的作品， 我決定在論文中寫另外一個章關於“帝國邊界—II. 西方公司”。所以還沒寫完...
但我發現了沒有你的“帝國邊界—II. 西方公司”的背景說明與創作自述（英文－中文）。
不好意思麻煩， 請你可以發email給我？
下次來北京打電話給我吧！
謝謝你的幫忙和耐心。
蘇

De Chen a la autora, 26 de enero, 2011.

Dear Susana,
Hope this mail finds you well. I am glad to hear from you.
In the email, you could find the brief introduction of the work *Empire's Borders II—Western Enterprises, Inc.* (Chinese / English). It is a pity that we didn't have a proper chance to talk with you in Beijing.
Empire's Borders II—Western Enterprises, Inc. may not be understood easily.
I will go to Beijing for a symposium in late March. We could meet in Beijing if you will be there at that time.
Keep in touch.
All the best,
Chieh-jen

Otros documentos

1. Chen Hsin-hsing. “The Legend of the Neptune Jade—Memorializing a Contemporary International Workers Rally.” (blog). <http://blog.roodo.com/dkchen10/archives/4695239.html> (última consulta el 6 de agosto de 2010).

1997年的九月，一艘貨輪的無家可歸，却成為工人們跨越國界反抗資本主義的精神象征、一個當代工運的傳奇。

這是當年為《四季紅》第四期寫的報導，很可惜那個刊物只紅了三季就沒了。之後好像高雄勞工局的出版品有發表過。最近真的很興奮藝術家陳界仁拿了這個故事來當他的作品「路徑圖」的主題。無緣親睹作品，遺憾啊！

海王星玉號傳奇—當代國際工人團結記事之一 國際化的資本，在全球各地造成無數勞動人民無家可歸，已經不是什麼新聞。先進資本主義國家內被「精簡」的工人、第三世界龐大的流工狂潮、被戰禍和環境災難逐出家園的難民... 當代世界有空前的人口處於流離失所、生計堪虞的狀態。然而，1997年的九月，一艘貨輪的

無家可歸，却成為工人們跨越國界反抗資本主義的精神象征、一個當代工運的傳奇。海王星玉號貨櫃輪（Neptune Jade）在九月中抵達美國舊金山灣區的奧克蘭港，船上滿載着從英國利物浦來的貨物，靠了岸、却不能卸貨。數百名利物浦碼頭工人從1995年9月被承包碼頭業務的私人公司惡意解雇之後，就展開了長期抗戰，通過Internet和其它管道，他們呼吁世界各地的工人們抵制工賊裝載的利物浦貨物。奧克蘭的工人們響應了，在工會和進步人士的鼓勵之下，他們拒絕卸下利物浦來貨。海王星玉號在奧克蘭僵持了兩個星期，不得不在十月初開往溫哥華，溫哥華工人也抵制。背着愈來愈重的財務負擔的船東下令把船開往日本，結果橫濱、神戶兩大港的工人不落人后，也抵制卸貨。飄蕩在太平洋上、無家可歸將近一個月之後，海王星玉號只好駛往高雄港，連船帶貨拍賣，再拖下去，船公司要賠光了。但是，拍賣之後，海王星玉號的傳奇還沒結束，代表資方的美國太平洋海事協會（Pacific Maritime Association, PMA）對抗議者展開空前嚴酷的訴訟，而全球各港埠的碼頭工人紛紛支持奧克蘭工人。1997年12月開始，繼荷蘭、日本、巴西等國之後，澳洲政府開始對碼頭工人開刀，以便把碼頭私有化。橫跨大洋的團結抵制行動，以海王星玉號行動為範本，在世界各地展開以支持澳洲工人。國際工運的壓力，和澳洲工人自己的奮鬥，終於取得了勝利，澳洲政府不得不讓因抗爭被開除的數千名碼頭工人復職。？散工生涯的陰影？激起這波空前的國際團結行動的，是幾乎各國資產階級政權一致的私有化、「自由化」行動——這些對工人階級而言，就是「散工化」（casualization）。打散工，對碼頭工人而言從來不是什麼新鮮事。一位利物浦老工人在媒體訪問中回憶當年他的工作生涯：「散工生活的每日儀式是很殘酷的：每天破曉前，你就得到港邊去，被關到圍欄裏，等看看會不會被戴禮帽的人挑上。你得又擠又打地爬到別人背上上去求老板收下你的工作證、雇你一天。被雇了，你作到深夜、拿一點少得可憐的工錢。没被雇到，你全家就挨餓。老板可能看你太老、也許覺得你是天主教徒、或許由於你不想為了拍馬屁而賣命，就不雇你。每天，不管風霜雨雪，碼頭工人從早上七點工作到晚上十點。很多人干脆睡在碼頭邊上，好在隔天第一個站到派工站上。」事實上，散工生涯不只對工人本身是一種不人道的壓迫，對整個小區來說，也代表着有一頓沒一頓的焦慮，和為了人人為了口不得不彼此競爭吞食的無情世界。而微薄的工資也保證除了少數例外，散工生涯會一代接一代地持續下去。事實上，這種狀況絕不止存在三十年代的利物浦港邊，更普遍地、更加殘酷地籠罩在基隆、上海、孟買、新加坡、紐約、裏約熱內盧——在全世界各個碼頭上。事實上，打散工的不只是碼頭工人，蹲在臺北橋下的雜工、站在美國各大城街頭等着被雇的移民工人、蜂擁到中國沿海特區的盲流、、、凡是在「自由市場」上除了自己的手脚身軀之外無可出賣的人們，都得承受這種命運。事實上，除了自己的勞動力之外一無所有的，又何止是散工？不管藍領白領，不管在資本主義的那個國家、那個時代，每個受雇者都或多或少地承受着像碼頭工人一樣的命運，為了三餐要和自己的階級同伴們互相廝殺，好有機會在沉重無趣的工作上消磨掉自己的生命。因而，從有工人運動以來，在許多國家，碼頭工人的鬥爭往往就成為整個工人階級仰望的標竿。在階級矛盾最尖銳的港邊，工人們團結才能活

命、相爭只有被分而治之，是再清楚也不過的道理。在一些國家，例如中國，碼頭工會成為革命的先鋒。在英國、大部份的西歐國家和工運較壯大的第三世界國家（例如巴西、墨西哥），百余年來的碼頭工人鬥爭終於在二次大戰前後，在資產階級急于籠絡工人、孤立工運中激進社會主義成分的脈絡下爭取到改良主義的體制。碼頭被收歸國營，在國家財政調控下，不管生意好壞，都能夠提供工人們穩定的工作、最低工資、病假休假和住房健保等基本需求。

然而，1970年代中以來，世界資本主義的內部危機加劇，冷戰的平息和資本跨國流動的日益增加又取消了各國資產階級籠絡本國工人的必要，從而，昔日用來調和階級矛盾的改良主義措施被逐步地取消。以英國的各港埠為例，撒切爾上臺之後，在整個1980年代，逐步把碼頭私有化，政府對碼頭的財政補助持續，但是把持碼頭公司的資本家和代理人得以中飽愈來愈多的利潤，并借着外包把工人們轉變成零工、散工、契約工。1989年，政府取消了保障基本待遇的全國碼頭勞工計劃（National Dock Labour Scheme），到了1990年代中，利物浦成為唯一還有團體協約保障的碼頭。

1995年9月25日，利物浦一家碼頭外包公司Torside的工人拒絕在低薪之下加班，全公司80名工人馬上被解雇，他們在碼頭拉起布條抗議，承包碼頭業務的主要公司Merseyside港埠公司的329名工人——許多人正是Torside員工的父執——響應號召拒絕跨過罷工在綫工，祖父母那輩在散工生涯下掙扎的陰影鮮明地告訴工人們不能再退一步了。所有的罷工工人立刻被解雇，公司二十四小時內注銷廣告招募工賊。英國碼頭最後一場對抗散工生涯的長期抗戰于焉開始。？「世界是我們的罷工綫」？90年代中的英國還不是工運的沃壤。雖然歐陸工運的復興正在開始，英國工人階級在所謂「新工黨」的階級調和路線和保守黨定下的各種反工人的法令之下，力量相對地微薄。利物浦碼頭工人在英國工人階級中由于歷年來堅決地與各戰綫上鬥爭的工人團結、發動過許多同情罷工，因而享有極高的聲望。然而，他們這次的鬥爭在媒體上被封殺、各姊妹工會的支持行動緩慢無力，更糟的是，他們的上級工會——運輸與雜工工會（Transport and General Workers' Union, TGWU）在充滿失敗主義的領導之下，不敢放手發動會員來支持。工運的首要原則，和其它的人民抗爭一樣，在於團結。在罷工和所有的經濟鬥爭中，雇主有錢有勢、有政府和軍警作靠山；而工人們只有自己的階級力量，要贏，就得積沙成塔似地把各個分散的個人的力量匯聚起來。有人罷工，姊妹工會、甚至整個工人階級都有義務出錢給罷工基金以維持罷工者的生計、出人來幫助守住罷工綫阻止雇主開工、甚至發動同情罷工來對整體資產階級施壓，因為罷工者所爭取的不僅是個人的利益，更是整個階級的尊嚴。然而，在英國工會本身積弱不振之下，利物浦碼頭工人首先必須靠着自己工人階級小區的力量。小區婦女組織了「港邊婦女會」（Women on the Waterfront, WOW），很快地從支持男性工人的角色成為一個獨立的先鋒團體，發動了無數小區集會和抗議行動。在工人和婦女會努力的宣傳之下，環保運動和其它的進步力量也參加進支持行列中。到了1997年，在工黨選勝前夕，這些進步團體組織的抗議游行把利物浦的抗爭標舉為英國人爭取社會正義的象征。但是，主要地由于工會上層與他們認為太過激進的罷工者之間的矛盾，TGWU一直不肯正式承認利物浦的抗爭以容許其它會員發動同情罷工，因

而無法造成足夠的壓力。到了11月，罷工工人們開始認為：「國際主義是我們的唯一希望。」於是，透過工運團體在Internet上架設的網站——Labournet (<http://www.labournet.org.uk/>)——他們開始跳過TGWU，直接訴諸世界各地的碼頭工人，要求各地碼頭抵制Merseyside港埠公司的主要客戶（包括荷蘭ABC航運、ACL和當今香港特首董建華的中國航運OOCL）和工賊所裝載的貨輪。在收到消息之後，世界各國的碼頭工會紛紛邀請利物浦罷工工人派代表來訪，以向他們的會員說明抗爭的狀況。第一件國際團結行動發生在澳洲的雪梨港，百餘年前英國碼頭工會創立的時候，澳洲工人也曾經支持杯葛。1995年12月，碼頭工人在聽到利物浦工人的說明之後，決定怠工抵制工賊船Cornelius Verolm，並致函各船公司，要求船公司向Merseyside施壓，否則「下一艘工賊船會在碼頭上停到鏽掉！」1996年1月中，比利時安特衛普港工人罷工七小時抵制工賊船。這些消息散開來之後，從歐洲、北美洲東西岸、巴西到日本各大港口，地區工會或工人自發的短期同情罷工或怠工此起彼落地發生，捐和鼓勵的信函也透過網絡和普通信件蜂擁到利物浦去。在壓力之下，一些船公司開始致函警告Merseyside盡快解決糾紛，否則將取消利物浦航線。各國碼頭工人的熱情支持最重要的原因，在於幾乎所有的國家在世界貿易組織的成立、歐盟的統一、IMF的威脅等資本全球化的影響下，一致地要把國有事業（例如港口）私有化、已經私有化的要「自由化」、已經沒什麼管制的產業則要取消勞動團體協約、把工人變成散工以壓低工資福利和勞動條件。以日本為例，政府、航運公會和強悍的全國港灣工會長久以來訂定的團體協約——包括定期休假、每日工時上限、禁用沒保障的散工等——竟然被美國政府指控為妨礙美國貿易的不公平競爭，而訴諸WTO仲裁，日本政府因而試圖借著修改勞動法令和談判機制等來把工會的力量取消掉。因此，利物浦工人的不幸，日本工人感同身受。1997年1月20日，各國碼頭工人通過國際運輸工會聯合會（International Transport Workers Federation, ITF）發動了第一次支持利物浦的國際行動日。包括27個國家、105個港口和城市的碼頭工人借著罷工、集會、游行、到英國領事館抗議等行動表示支持，同事抗議自己國家的私有化、「自由化」政策對工人的荼毒。日本工會發動了四萬余人參加示威、抵制包括長榮航運在內的利物浦客戶公司；美國工人當天的抵制至少影響了上百艘貨輪、導致上億美元的損失；連瑞士的萊茵河港巴賽爾的碼頭工人都以占領船公司辦公室來表示抗議。9月8日前後，各國碼頭工人又發動了一次國際行動日。到了1997年3月，利物浦的事件開始以更大的規模在各個國家上演。巴西原國營鋼鐵公司COSATU在私有化之後賣給日本財團，97年初試圖解雇該公司聖多士港專用碼頭具工會會員身份的工人，代之以散工。3月中，25名碼頭工人占領了兩艘船，另外五百多人在碼頭上據守抗議。罷工工人設立了網站，喊出的口號是：「聖多士、利物浦、阿姆斯特丹、漢城：同一個世界、同一場鬥爭！」支持利物浦運動的整個網絡馬上動員起來，捐款、致函鼓勵、寫抗議信給巴西政府... 這一次，碼頭工人有了本地的支持，聖多士市和該州的警察拒絕取締罷工工人。巴西政府不得不動用數千名聯邦軍警部隊，在4月15日突襲碼頭、逮捕工人。第二天，聖多士全市總罷工了24小時抗議暴行，各國的抗議信函、傳真、e-mail更是阻塞了巴西總統府的通訊管道。在逮捕行動的同時，巴西政府

查封了罷工工人的網站。在四月的那幾天之中，「同一場抗爭」的感覺是很真實的。同一段時間，荷蘭、比利時和德國的碼頭工人開始動員起來抗議他們本國政府的私有化、「自由化」——事實上是「散工化」的措施。4月11日，阿姆斯特丹工人罷工，占領公路抗議。第二天，4月12日，估計超過一萬人聚集在倫敦的特拉法加廣場，舉行一場以「奪回街頭」為口號的示威游行，與鎮暴警察發生衝突，支持利物浦碼頭工人的鬥爭，是這場游行的第一主題。

阿姆斯特丹和陸特丹在5月22日再度全港罷工、占領公路，萊茵河上下游德國、瑞士的港口紛紛響應。9月26日，日本全國各港埠同時發動數小時的短期罷工，抗議美日政府共謀的「自由化」政策。11月21日，全日本各大港同時罷工24小時。因而，當不幸的海王星玉號駛進它注定要飄蕩一個多月的太平洋的時候，各大港口的工人已經處於溫度不等的戰爭狀態了。然而，在英國內部，盡管國際的支持吵得紅紅火火的，「新工黨」領導下的工運領導階層却一直守著退却的立場，事實上，工黨布萊爾政府上台後，仍然對利物浦事件不搭不理。支持利物浦抗爭的陣綫內部也開始檢討國際和國內行動規模的不搭調。到了97年年底，TGWU和港埠公司達成了協議，利物浦抗爭本身已經難以再續，98年1月，罷工工人投票決定接受公司的條件，領取每人28,000英鎊資遣費，結束了抗爭。工黨政府在三個月後賣掉了Merseyside公司僅存的14%官股，把它徹底私有化。資遣費本身和工人與小區三年來付出的精力和財物損失與未來面對的散工生涯不成比例，但是利物浦抗爭的精神和他們所建立起來的國際網絡，成為這一代國際工人的寶貴資產。？澳洲的勝利——國際工人的勝利？就在利物浦工人們驕傲地接受戰役的失敗的時候，澳洲碼頭工人承繼了們的火種，開始了反抗「散工化」的一場勝利鬥爭。代表船員與碼頭工人的澳洲海事工會（Maritime Union of Australia, MUA）從1997年中開始成為澳洲政府與承包碼頭業務的各私人公司連手對付的對象。在整個97年下半年，MUA以他們支持利物浦工人的干勁進行了一連串的抗爭反抗「散工化」。而國際連結成了MUA最大的力量之一。例如，在1997年9月16日，澳洲北部的凱爾恩斯（Cairns）港的碼頭承包公司開除了拒絕降低勞動條件的三十名工會會員，MUA透過網絡要求團結行動，ITF通知了所有的成員工會。兩天後，9月18日，一艘開往凱爾恩斯港的貨輪爪哇海號——船上載滿要轉往西伊瑞安（印度尼西亞屬新幾內亞）的美國礦場的補給品——的船員接到消息後宣布罷工，拒絕靠岸，除非碼頭公司讓MUA會員復職。在美國礦業公司的壓力下，當天晚上凱爾恩斯港的碼頭公司宣布取消開除令。到了1997年12月，政府與MUA的衝突強烈到澳洲政府打算用軍隊來當工賊來取代可能罷工的工人。政府暗中招募了包括傘兵特種部隊在內的數百名澳洲軍人當傭兵，讓他們放長假、秘密到阿拉伯聯合大公國的杜拜港接受碼頭裝卸作業的訓練。12月中，這個計劃被一些在度拜靠港的海員得知公布，除了澳洲國會反對黨團抗議之外，全世界各地的工會立即強烈譴責澳洲政府的陰謀，並開始準備動員必要的行動。ITF和MUA的領袖會見了阿拉伯聯合大公國的大使，提出警告，如果該國繼續與澳洲政府合作，各地碼頭工人與海員將會抵制所有來往該國的船只。阿聯政府雖然本身殘酷鎮壓本國的工運，却犯不着招惹掐着他們的出口石油命脈的各國工人們，於是宣布取消一批80余名傭兵的簽證和雇用契約。在密謀失

敗之后，澳洲政府只好來硬的。1998年1月，在澳洲政府支持下，一家碼頭勞務公司Patrick Stevedore（幕后老板是澳洲的農企業同業公會）解雇它在墨爾本港的工人并把業務外包，雪梨港工人拒絕加班以示抗議。政府警告這家公司在抗議期間不得支付員工薪資，在被欠薪六個星期之后，雪梨港工人投票通過在三月底罷工八天，公司在4月7日宣布解雇全部屬於工會的碼頭工人——總數達2,100人——并馬上派出保全部隊以棍棒狼狗將工會會員驅逐出碼頭，同時開始招募臨時工。MUA馬上發動全澳洲各大港埠的會員總罷工、上街游行抗議。向法院提出訴訟、并號召全世界碼頭工人抵制澳洲來貨。這一次，抵制的行動空前地成功，日本、歐洲、南北美洲各港幾乎都有怠工罷工和抗議示威發生。印度孟買的碼頭工會宣布將抵制澳洲來的工賊船之后，一艘艘貨輪因而改道。一艘滿載工賊裝載的澳洲牛肉的貨櫃輪哥倫布加拿大號的公司爲了表示資本家團結對抗工會的決心，讓船錨泊在美國西岸16天，美國碼頭工人堅持拒絕卸貨。在碼頭工會的聲明中說：第一次世界大戰后，當美國西岸的碼頭工會被政府強利鎮壓之后，澳洲碼頭工人拒絕幫任何美國工賊裝載的船卸貨，因而幫助了美國工會從鎮壓中復原。現在正是美國工人爲祖父輩報恩的時候！哥倫布加拿大號最后只好掉頭回澳洲去了，整個對抗行動使這家船公司損失了超過一千萬美元。而在澳洲各碼頭岸上，無法裝載的貨物累積超過了三億美元。5月4日，澳洲高等法院在一片支持工會的輿論生中，宣布Patrick Stevedore公司的解雇行動非法，被解雇工人應全部復職。5月8日，在強力抗爭一個月之后，澳洲海事工會的會員們終於勝利地走向工作崗位。澳洲工人們的勝利，是繼法國96年冬季風暴之后，又一次全世界工會運動的勝利。尤其意義重大的是：這次的勝利是建立在跨國團結的基礎之上的。碼頭工人們向各個角落的受雇者宣示了，資本可以全球化，工人們反抗的力量也可以全球化。在三年多來的碼頭抗爭中，有一個概念漸漸地被碼頭工人們說清楚：如果現在愈來愈集中的世界海運資本是一個公司，相距一個大洋的兩個碼頭則是它的工廠生產在綫的兩個作業站。生產既然是連結的，抗爭也應該是連結的。然而，跨越大洋的生產綫又何止是海運？電子、塑料、紡織、甚至農業，臺灣的各個重要產業中的勞動者不正是這樣地與海洋另一邊的勞動者的生命相系在一起嗎？

2. Tres facturas de donaciones realizadas al proyecto *Baba Beni Okula Gónder (Father Send Me to School)* en el que participó Chen Chieh-jen en la Biental de Estambul del año 2007, firmadas por Chen Chieh-jen, 10 de septiembre de 2007.

Garanti		DEKONT	T. GARANTI BANK A.Ş.
HESABA HESAP (KASBANK)		Hesap Yolu ile Nakit	
DEKONT NO :	TAKSİM	DEKONT NO :	CHEN CHIEH-JEN
HESAP NO :	10/09/2007-00000000000000000000	HESAP NO :	10/09/2007-00000000000000000000
DEKONT NO :	10/09/2007	DEKONT NO :	10/09/2007
DEKONT NO :	10/09/2007	DEKONT NO :	10/09/2007
<p>ALACAKLI DEKONT NO : 10/09/2007-00000000000000000000</p> <p>ALACAKLI DEKONT NO : 10/09/2007-00000000000000000000</p> <p>ALACAKLI DEKONT NO : 10/09/2007-00000000000000000000</p>			
<p>YALNIZ BİNKİNGİTİMİTTL.</p>			
SİRA NO : 2007-09-10-17-12-27-00000000000000000000		TUTAN : 1.227,00 YTL	

Garanti		DEKONT	T. GARANTI BANK A.Ş.
HESABA HESAP (KASBANK)		Hesap Yolu ile Nakit	
DEKONT NO :	TAKSİM	DEKONT NO :	CHEN CHIEH-JEN
HESAP NO :	10/09/2007-00000000000000000000	HESAP NO :	10/09/2007-00000000000000000000
DEKONT NO :	10/09/2007	DEKONT NO :	10/09/2007
DEKONT NO :	10/09/2007	DEKONT NO :	10/09/2007
<p>ALACAKLI DEKONT NO : 10/09/2007-00000000000000000000</p> <p>ALACAKLI DEKONT NO : 10/09/2007-00000000000000000000</p> <p>ALACAKLI DEKONT NO : 10/09/2007-00000000000000000000</p>			
<p>YALNIZ BİNKİNGİTİMİTTL.</p>			
SİRA NO : 2007-09-10-17-15-05-00000000000000000000		TUTAN : 115,00 TL	

Garanti		DEKONT	T. GARANTI BANK A.Ş.
HESABA HESAP (KASBANK)		Hesap Yolu ile Nakit	
DEKONT NO :	TAKSİM	DEKONT NO :	CHEN CHIEH-JEN
HESAP NO :	10/09/2007-00000000000000000000	HESAP NO :	10/09/2007-00000000000000000000
DEKONT NO :	10/09/2007	DEKONT NO :	10/09/2007
DEKONT NO :	10/09/2007	DEKONT NO :	10/09/2007
<p>ALACAKLI DEKONT NO : 10/09/2007-00000000000000000000</p> <p>ALACAKLI DEKONT NO : 10/09/2007-00000000000000000000</p> <p>ALACAKLI DEKONT NO : 10/09/2007-00000000000000000000</p>			
<p>YALNIZ BİNKİNGİTİMİTTL.</p>			
SİRA NO : 2007-09-10-17-17-08-00000000000000000000		TUTAN : 3,00 USD	

3. Chen Chieh-jen. “Across from My House-Military Court and Prison”. Chen Chieh-jen. *Tribunal militar y prisión*. (Chen Chieh-jen: *Military Court and Prison*). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008.

Since my earliest memories, a military court and prison from Taiwan's era of martial law stood across from my house. When I was a child growing up, I played all around the outside of the prison's walls. As I was growing up, the military court and prison was part of my everyday life, like a natural object.

Later on, I gradually came to realize that it held a number of political prisoners, but in the days of anti-communism and martial law, political prisoners were a taboo topic that could not be discussed. Consequently, when I passed by the prison, I often unconsciously imagined: What might be going on inside? What was the inside of the prison like? What were the people locked up in there thinking? And what relationship did this place have to me?

After martial law was lifted in Taiwan in 1987, openly discussing politics was no longer taboo. The system of martial law and the period of the White Terror became topics frequently and publicly discussed in the media. As fate would have it, I happened to meet a few former political prisoners who had once been incarcerated in the prison, and heard them talk about some of the things that went on within its gates.

In 1988, I moved away from my old home near the prison. Nevertheless, sometimes I would still think: Could it be that, while cruelly suppressing and isolating these political prisoners, the machine of state was also actually performing a kind of collective neurosurgery to block the cognitive abilities of our generation that was born into Cold War and martial law, so that in a society cut off from any dialogue with people of different, dissenting opinions, we would gradually lose the ability to think and debate, becoming tamed people, submitting to the Cold War, anti-communist system of the past, and serving the current system of Neoliberalism, which continues to proliferate this consciousness of domestication? In 2004, the Taiwanese government began making renovations to the military court and prison, in preparation for converting it into the Taiwan Human Rights Memorial. It officially opened on December 10, 2007.

In October 2007, I went back and stood outside the walls of the prison, looking at this memorial that was “opening soon,” but which still could not be entered, because it was still being renovated.

I imagined that after opening, it would display large numbers of files that had been off-limits in the past, the brutal methods of suppression employed by the state apparatus, the oral history of those who had suffered there, and related documentaries.

Today, martial law has ended. Yet how does the sovereign state under the neoliberal political and economic system continue to

engage in cognition-blocking neurosurgery, through politics, law and the media, in the name of “maintaining social order”? And how does it implement a new system to exclude and control such people as migrant workers, immigrant spouses, laborers working in the informal economy, and citizens who have lost their right of abode? And how can the “dissenting” voices that exist among the races, societies and different classes today be revealed and portrayed? Standing outside the wall of the renovated prison, I imagined that inside this place I once lived so close to, there might still be a forgotten dissident, continuing to shuttle back and forth in this prison and military court soon to be transformed into a memorial, gazing out on contemporary society's system of control. I imagined that this space might be a venue where the files once locked away are revealed, arranged and displayed, and a space of reflection, constantly pointing to the state of affairs today. I imagined how those groups that have been excluded by the system of control could turn the tables and, through constant self-depiction, examine this society that is the product of thought-blocking neurosurgery... Before visiting this memorial, I wanted to film my thoughts about a “military court and prison about to be transformed into a memorial,” in order to examine the part of my thoughts and consciousness that had been “blocked” in the past, and to try to describe the system of surveillance and control that still exists in the current era, and the human predicament. According to some people, this is a society still living under a martial-law mentality.

In preparation for this film, I invited several sociology students, unemployed workers, foreign laborers and homeless people to play a part, as well as some illegal immigrant laborers without official IDs. But a few days before filming began, these illegal workers were detained by the police. Thus, in the film, they are only able to appear by virtue of their absence.

Note 1: None of the scenes of the “military court and prison under renovation” in this film are genuine; all of those scenes were actually filmed in sets constructed in a factory that was awaiting renovation.

Note 2: The metal structure that appears in the film is an archetype of the “temporary buildings” commonly seen throughout Taiwan, in such capacities as factories, worker's shacks, unlicensed buildings, and temporary dwellings.

Note 3: The Taiwan Human Rights Memorial, formerly the military court and prison, can be viewed on the official website: <http://www.thrm.org.tw/>

4. Subtítulos de Tribunal Militar y prisión (en inglés y en chino).

[Section 1]

I don't know how long
I've been locked up in here.
When the state destroyed my file,
I was forgotten,
and I haven't been able to grow old.
When the clock counts down to midnight,
the state will declare
the end of martial law.
Right now, it's 11:55 and 50 seconds.
Less than five minutes remain,
and then I can leave.
This place will become a human rights museum.
The perpetrators will be held
responsible for their history.
The case files, once sealed away,
will be unearthed.
The evidence of inhumane punishment
will be revealed.
The faces that were locked away
will be unveiled.
The words that were forbidden
will be spoken out loud.
Then, to fulfill the requirements
of "economics," "security" and "order,"
the state will make new laws and regulations,
within the scope of what is "constitutional."
Right now, it's 11:55 and 50 seconds.
Less than five minutes remain,
and then I can leave.

[Section 2]

What exactly is the place I'm leaving?
And where can I go?
From one factory to another,
from one temporary dwelling to another,
from one set of rules to another...
What are we able to push?
Are we going round endlessly in circles,
or can we really move?
Human Rights Museum "About to Open"
Prison Studies "Regulation through Work"
Constitutional Interpretation
Judge
Military Tribunal Verdict

Verdict
Convict Behavior Assessment Chart
Statement of Charges
Lin Tze-wen, Union member
Luo Shih-jung, Social activist
Cheng Pu-jung, Newspaper deliverer
Chen Shao-tang, Temp worker
Li Chen-kuang, Freelance worker
Gan Guan-zhi, Unemployed laborer
Ah-Ling, Caregiver
Hsiao Chin-tian, Newspaper deliverer
Ah-te, Unemployed laborer
You Yin-cheng, Temp worker
Hu Shu-ming, Temp worker
Wadan Wuma, Freelance worker
Bi Dao, Student
Alien Laborer's Residence Permit Application
Application for Extension/Delay of Departure
Mainland Chinese Spouse Immigration Form
Chang Li-pen, Sociology graduate student
For those friends
who could not appear for reasons of work,
or do not wish to step forward
due to legal restrictions.

第一段

我不知道在這裏被關了多久，
自從檔案被銷毀后，我被遺忘，并再也無法老去。

即將來臨的零時零分，戒嚴令將宣布解除。

現在是十一點五十五分五十秒，
剩下不到五分鐘，我就可以離開。

這裏將會被改建成人權紀念館，加害者會被追討歷史責任，
封閉的檔案會重新出土。

不人道的行刑過程會被揭露，深鎖的容顏會被重新注視，
而被禁止的話語會被說出……

之后，國家爲了「經濟」、「安全」、「管理」的需要，
將在「合于憲法」的範圍內，替換新的法律和規則。

現在是十一點五十五分五十秒，
剩下不到五分鐘，我就可以離開……

第二段

我要離開的地方究竟是哪裏？
我又可以去哪裏？

從一個工廠到另一個工廠，
從一個臨時居所到另一個臨時居所，
從一個管理規則到另一個管理規則……

我們能够推移什麼？是不斷的繞行，還是真的可以移動？
字幕

人權紀念館 “即將開幕”

監獄學 “作業守則”〔說明：作業守則的意思是犯人在監獄內的工作守則〕

憲法釋論

審判官

軍事法庭判決書

判決書

犯人行爲考核表

起訴書

林子文 工會幹部
羅仕榮 社運者
鄭卜榮 派報工
陳紹堂 臨時工
李振光 自由業
甘冠智 失業勞工
阿伶 看護工
蕭錦田 派報工
阿德 失業勞工
游銀城 臨時工
胡書銘 臨時工
瓦旦 鳴瑪 自由業
筆刀 學生

外籍勞工居留申請表
逾期居留/停留出國申請表
大陸地區配偶來臺團聚表

張立本 社會學研究所學生

給必須工作而無法前來
和受限於法律而不便現身的朋友

**5. Chen Chieh-jen. *Empire's Borders I/Empire's Borders II*.
Galería Long March Space, Distrito del arte 798 de Beijing
(4 de diciembre de 2010 al 10 de enero de 2011). Dossier de
prensa de la inauguración de la exposición.**

**Texto 1: *Borders of Empire II- Western Enterprises, Inc.*
2010, 35 mm transferred to Blu-ray Disc, black and white,
sound, three-channel video installation (70 minute single-
channel video plus 5 minutes of double-channel video)**

In the period from 1949-1950, the United States withdrew military support for Kuomintang forces during their decisive retreat to Taiwan during the Chinese Civil War. Later, at the onset of the Korean War in 1950, the U.S., in an apparent reversal, renewed support for the Taiwan-based Kuomintang as part of its Cold War containment policy aimed at curbing the rising tide of communism in East Asia. To this end, the CIA established an operation known as Western Enterprises in cooperation with the Kuomintang government in 1951 to train the local Anti-Communist National Salvation Army (NSA) for a surprise attack on Mainland China, transforming Taiwan into a base for anti-communist operations in East Asia.

While the CIA only operated Western Enterprises from 1951 to 1955, its Taiwan mission continued in different guises under the Sino-American Mutual Defense Treaty from 1954 to 1979. Prefiguring the long-term U.S. imperialist domination of Taiwan and serial policy changes towards the island, the spirit of Western Enterprises lived on in the form of U.S. support for the Kuomintang dictatorship, suppression of leftist factions and programmatic brainwashing of the Taiwanese people long after the operation's official dissolution. All of this molded Taiwan as a close U.S. ally and an anti-communist stronghold, as well as primed Taiwan for entry into the global capitalist empire orchestrated by the United States.

The inspiration for Chen Chieh-jen's *Empire's Borders II – Western Enterprises Inc.* arose from items left by Chen's father, a former NSA soldier, when he passed away. These items included a partially fictitious autobiography, a list of soldiers who were lost at sea during an NSA's surprise attack on the Chinese People's Liberation Army, a vintage photo album with its pictures removed and an old military uniform.

Regarding these items, Chen once wrote, “My elder brother told me that Father had said those soldiers lost at sea were the sons of poor

people just like he was. At the time, being a soldier was the only option, and they didn't even receive a salary. My father also said the autobiography was fake; it was just to show to the authorities. Although the pictures that had been in the album were burned by my father long ago, I remember seeing them as a child. There were many pictures of Father with other NSA soldiers being trained by Western Enterprises."

What did Chen's father, who grew up in a poor fishing village, think they were defending in that attack on the PLA? Did he know there was a Kuomintang-sponsored, brutal crackdown on leftist factions within Taiwan at the time? How did he view the later Sino-American Mutual Defense Treaty and America's so-called economic aid to Taiwan and long-term cultural propaganda under Cold War/martial law mechanisms? Furthermore, what was the significance of the 1979 Taiwan Relations Act and concurrent rise of neoliberalism for Chen's father?

Like many other men of his time, Chen Chieh-jen's father chose to remain silent about life under martial law surveillance during the Cold War period. Legacies of this collective silence, however, have created vast historical and spiritual voids in the contemporary life of Taiwanese society.

Based on the historical testimony of an empty photo album; the truth of a fabricated autobiography; the names on an unverified list of casualties; and a uniform which once clothed the youthful frame of his father, Chen takes us on a journey through the internal workings of Western Enterprises with this video.

Chen's motivation for creating this artwork was not to analyze the evolution of Western Enterprises' role in recent Taiwanese history, nor was it merely to uncover the imperialist intentions of the United States. More importantly, through the process of re-imagining and rewriting based on explorations of his own family history and related collective histories, Chen wished to consider the potential for healing and reconstructing the self in a society whose records were erased by Western Enterprises, or in regions where historical trajectories were molded by imperialist forces.

Chen Chieh-jen once wrote, "This film affords an opportunity to re-imagine memories in a society without records, and to heal the self by refocusing attention on the void created by Western Enterprises. On this journey into our recent past, we can reunite with those silenced voices to rebuild our home for the future."

**Texto 2: *Empire's Borders II– Western Enterprises, Inc.*
2010. 35 mm transferred to Blu-ray Disc, black and white,
sound, three-channel video installation
(70 minutes, 5 second single-channel video, plus 5 minutes
and 44 seconds of double-channel video)**

Introduction

After withdrawing military aid for Kuomintang forces during the Chinese Civil War, the United States Government later renewed support for the Kuomintang government relocated in Taiwan when the Korean War erupted in 1950 as part of their anti-communist containment policy. The CIA established an operation known as Western Enterprises in cooperation with the Kuomintang in 1951 to train the local Anti-Communist National Salvation Army (NSA) for a surprise attack on Mainland China. These actions, along with other projects, transformed Taiwan into a base for anti-communist operations in East Asia.

Although the CIA used the name Western Enterprises from only 1951 to 1955, the United States continued operations in Taiwan under the Sino-American Mutual Defense Treaty from 1954 to 1979. Western Enterprises, a highly symbolic name, not only clearly stated U.S. intentions to continue with its strategy of imperial domination in Taiwan, but also announced a series of evolving goals: ruthless suppression of leftist factions and dissidents, as well as thorough brainwashing of the Taiwanese people through support of the Kuomintang dictatorship. In this way, Taiwan was to be refashioned as a close U.S. ally and an anti-communist stronghold, and along with different phases in the growth of capitalism, drew Taiwan into the stratified administrative structure of its global capitalist empire.

The inspiration for Chen Chieh-jen's *Empire's Borders II – Western Enterprises, Inc.* came from items left by Chen's father, a former NSA soldier, when he passed away. These items included a partially fictitious autobiography, a list of soldiers whose assault ship were sunk by Chinese People's Liberation Army and lost their lives at sea during a surprise NSA attack on mainland China, a photo album with its pictures removed and an old military uniform.

In an artist's statement Chen wrote, "My elder brother told me that Father had said those soldiers lost at sea were the sons of poor people just like he was. At the time, being a soldier was the only option, and they didn't even receive a salary. My father also had said the autobiography was fake; it was just for showing to the authorities and to prove his loyalty. The pictures that had been in the album were burned by my father long ago, but I remember seeing them as a child. There were many pictures of Father with other NSA soldiers being trained by Western Enterprises." (1)

What did Chen's father, who grew up in a poor fishing village, think they were defending in that attack on the Mainland? Did he know there was a crackdown on leftist factions and dissidents in Taiwan at the time? How did he view the later Sino-American Mutual Defense Treaty, the United States' so-called economic aid to Taiwan and the cultural cold war which was fought in Taiwan for so many years? What kind of consecutive relation exists between these developments and current global neoliberalism?

Like many other men of his time, Chen Chieh-jen's father chose to remain silent about his experiences and choices under martial law surveillance during the Cold War period. Their collective silence, however, has left a vast historical void and formed a black hole in collective spirit, making contemporary Taiwan society ahistorical and de-contextualized.

In the film, a man re-examines an empty photo album that cannot serve as witness to any historical scene, a fictional autobiography that cannot present any actual experience, a real list of soldiers lost at sea that can never be cited, and a uniform that remains after his father's physical presence has gone, all on the anniversary of his father's death. Through the smoke of the burning spirit money spiraling to heaven, the man puts on his father's uniform and imagines a journey back to the Western Enterprises.

Among the traces left by American military advisers and a chemical factory established during the era of American economic aid, the Son, along with returning NSA soldier in search of records of himself, victims of the white terror who were not able to leave the building and without records of themselves (2) and unemployed factory workers meet successively in different rooms of a labyrinthine building that seems to be the ruins of Western Enterprises.

The purpose of this video was not, however, to recreate the empirical historical record of Western Enterprises. According to Chen Chieh-jen, it is more important to create the possibility of self healing and self reconstruction for those in Taiwanese society today who were brainwashed or had their histories and collective memories erased by Western Enterprises. Chen believes this is achieved by deploying re-imaging, re-writing and re-embodiment strategies, staring from personal and community memories and links between history and contemporary life.

Chen Chieh-jen once wrote in an artist statement, "I made this film to create an opportunity for self healing and drive off ghosts of Western Enterprises that reside in that field of erased collective memories. The film also re-writes the memories of a de-contextualized society, and reunites with the people who were silenced."

With this video, Chen Chieh-jen hopes to establish a "home" for the future in Taiwan, rather than journey into the past.

1. Soldiers of the NSA who are still alive today, tried for years to get the Kuomintang to compensate them for the five years of salary that they never received. The Ministry of National Defence still has not settled their case due to incomplete records.
2. Since the abrogation of martial law in 1987, many significant records regarding the victims of white terror still have not been released.

Texto 3: 帝國邊界 II—西方公司 2010年 35 mm 轉藍光DVD 黑白 有聲 三頻道錄像裝置〔70分鐘的單頻道錄像+5分鐘的雙頻道錄像〕

1950年韓戰爆發後，原本在國共內戰時已放棄支持國民黨的美國政府，為了圍堵共產主義在東亞的擴張，轉而重新支持敗退至臺灣的國民黨，并于1951年由CIA在臺灣成立了「西方公司」，與國民黨合作訓練突擊中國大陸的「反共救國軍」，以及將臺灣改造為東亞地區的反共基地。

雖然CIA使用「西方公司」這個名稱只有5年〔1951—1955〕的歷史，隨後即在「中美共同防禦條約」〔1954—1979〕下，改以其它名稱繼續其在臺灣的任務。但如同「西方公司」這個充滿象征意義的命名，不僅已明示美國對臺灣進行長期宰制的「帝國計劃」，也預示了美國對臺政策的一系列演變—通過支持獨裁政權對左翼人士的鎮壓和全面性的洗腦教育，把臺灣塑造為親美/反共的基地，以及隨著資本主義的發展，將臺灣納入其全球帝國「公司」階層化的結構中。

《帝國邊界II—西方公司》是陳界仁以父親過世後留下的遺物為出發點，而拍攝的影片。他的父親當年曾是「反共救國軍」的一員，其留下的遺物包含了一本半虛構的自傳，一份「反共救國軍」突擊中國大陸時，突擊艦在海上被解放軍擊沉的陣亡名單，以及一本空的相簿，和一件老舊的軍服。

陳界仁在創作自述中寫到，「我大哥說：父親告訴過他，那些『反共救國軍』跟他一樣都是窮人的小孩，在那個時代，他們除了當兵，沒有其它的路可走，甚至連薪餉都拿不到。那本自傳也只是為給上級的『忠誠檢查』所寫的報告，並不是真的，而相簿上的照片，很早以前就被他燒掉了。小時候，我偷翻過那本相簿，我記得上面貼了很多父親和『反共救國軍』接受『西方公司』訓練時的照片。」

陳界仁并不清楚出身貧窮漁村的父親，是否想過他們在保衛的是什麼？是否知道當反共救國軍在突擊中國大陸時，臺灣島內也正在進行着一場對左翼人士的殘酷鎮壓，還有他怎么看待冷戰/戒嚴下的「中美共同防禦條約」、美國對臺灣所謂的「經濟援助」和在臺灣

內部長期進行的「文化冷戰」，以及「臺灣關係法」和當下的新自由主義，代表着什麼樣的意義？

他的父親與那個時代許多的「父親」一樣，在冷戰/戒嚴體制的監控機制下，對他們的人生經歷選擇了「緘默」，然而「父親們」的集體「緘默」，也為臺灣當代社會留下一個巨大的歷史空白和精神上的空洞。

無法見證歷史現場的空白相簿、無法呈現真實經歷的半虛構自傳、真實卻又無從考據的陣亡名單、以及父親肉體消亡后所留下的軍服——影片中，陳界仁從反思父親的遺物開始，進行了一次在「西方公司」內的歷史之旅。

然而這個旅程的目的，並不是為了考據「西方公司」在臺灣的演變，也不是為了揭露美國的「帝國計劃」；對陳界仁而言，更重要的是如何從家族史的經驗，鏈接到集體的歷史記憶，並藉由「再想象」和「再書寫」的過程，省思被「西方公司」改造為「無檔案化的社會」后，被改造區域內的人民，可以如何進行自我重建和自我療愈的可能性。

陳界仁在創作自述中寫到，「這部影片對我而言，是在『西方公司』制造的『空洞』場域內的自我治療、在『無檔案化的社會』內對人民記憶的再書寫，以及與『被消音者』的重新相聚。這個旅程不是為了走向過去，而是為了重新建構『家』的未來意義。」

Texto 4: 陳界仁，招魂術與去殖民工程。

我們一開始就在與文化傳統的斷裂和失敗的現代性中。這個無法選擇的事實，某方面來說是我們的起點。這讓我想到魯迅因為在日本求學時，看到日本人拍攝中國砍頭的刑罰幻燈片，刺激了他後來的文學創作，這也是我認為「被攝影者的歷史」中重要的一刻，一個通過觀看的折射所創造「重新敘事」的行動。另外蔣渭水臨終前與家族、同志的合照，也同樣是一個關於凝視的重要一刻，那是一個有意識穿越當下攝影機，向未來說話的凝視，被攝影者將自身做為主體且發言的影像。這兩個例子：魯迅是由觀看者轉為敘述者，蔣渭水由被攝者轉為凝視者。這兩種態度，某方面構成我想延續的精神，一種具反轉能力的觀看精神。

—— <鄭慧華與陳界仁對談 - 充滿想象，並且頑強的存在！> 《藝術與社會》

臺灣最具國際能見度的藝術家之中，以影像創作為主體的藝術家占了絕大多數。其中侯孝賢、楊德昌、蔡明亮，屬於臺灣新電影脈絡下的作者，陳界仁則是其中唯一以造形藝術為創作主體的作者。這四個作者中的前三者，都曾經藉助法國藝術電影的發行網絡對外宣傳。在經過法國大獎認證之后，回過頭來得到本地媒體與官方的重視，國外的支持，無可否認地成為這幾位導演能夠繼續工作的重

要推動力。可以確定的是，沒有這些斷斷續續的外資、技術，以及最重要的，跨國文化宣傳系統的支持，這幾位導演將很難為其母土所承認，更難於在本土取得持續之創作資源。

即令如此，在本地媒體大幅報導、官方提供拍片資源、相關機構認定為國家形象代表的狀況下，這些導演的作品在本地却依然乏人問津！總體言之，臺灣的大多數人，對於這些探索他們自己每日生存環境現實的影片似乎興趣缺缺，若要他們掏腰包進戲院看這些電影，基本上不大可能。即使回放於電視頻道，這些片子依然邊緣，大部份電視觀眾認為這些片子太過沈悶無趣而予以掠過。與此同時，好萊塢電影、香港電影却在社會各個階層無往不利，其影響力普及於各個社會階層，屢創票房佳績。

如果認為這種現象僅僅是由于電影內容過度冷僻，事實却又并非如此。臺灣人對於絕大部份探討自身命運的任何藝術作品根深蒂固的排拒，甚至超越了教育程度與專業限制，絕大多數的所謂知識分子，以及廣義的文藝工作者，都無法對這些反應在地歷史的影片作出回應。這種狀態既不限于電影，也不僅僅出現在被歐洲重視的本土藝術家身上，這種對於本土歷史文化的集體冷漠是一種長期存在的普遍現象。這種現象難以形容，却又無所不在，在臺灣各個政黨高呼重視本土文化的宣傳聲中，矛盾而詭異的存在。

正是這個奇異的盲點，突出了藝術家陳界仁的創作，如果說前述的三位導演，只是呈現了本土常民生活的小歷史與精神樣態，陳界仁的創作則是直接衝撞觀眾的心理安全界線，強迫觀眾審視自己的盲點。陳界仁以其精確的操作，召喚出了臺灣人最為難堪的，以各種方式壓抑掉的自我，迫使這種看不見、聽不到的「自我荒廢化的精神樣態」浮出水面。（注1:王墨林語）

在陳界仁的作品《魂魄暴亂》（1996-1999）系列中，他以陳舊的計算機，修改重繪了13張歷史照片。以自己的照片替換其中的人物形象。藝術家本人時而扮演加害者，時而扮演受害者，時而擔任旁觀者。在「法治圖」中，他以自己的臉部替換了屠殺霧社原住民之后的日本軍官面目。在「去勢圖」中，替換了清末的上海外國人圍觀下所展示的宮刑囚犯面容。在「自殘圖」中，陳界仁同時扮演了國民黨清黨屠殺中行刑者與受刑者的角色，「失聲圖」則鎖定在1945-1949年國共內戰時期的農民殺戮場景，陳界仁以國民黨裸體軍官之姿，狂笑高踞尸堆之上。這些照片中的已逝者，無論其當時在場所扮演的角色，他們注定了幽微的歷史中澈底消音，淪為各式各樣語言暴力下的幽魂，他們被大歷史預設的規劃指配角色，甚至在死后百年，依然被動的成為各種不同觀點角力下的僵屍教材，國家自我合法化的論述，成為閱讀這些照片時唯一的強音。陳界仁，在對於這些老照片的出神凝視之中，聽到了幽靈吱吱的雜音，他緩緩地意會到了這個無法被述說，也不可能以正常方式來理解的訊息：這正是陳界仁所着意的，無法界定的，「被合法性所澈底排除的「歷史之外」的歷史」。陳界仁在其創作自述「招魂術—關於作品的形式」（1997）中說：「在（對於歷史照片）凝視的恍惚中，我常「看見」了我自己，我看

見了做為「受難者」的我，我看見了做為「施虐者」的我，我看見了做為「共犯」的我。在我凝視着過去的歷史影像時，過去同時也回望着我，過去看見了現在。並將穿過我的凝視，看向未來，「過去」望向鏡頭，望向着隱身在攝影機后的拍攝者，也望向着未來……。」

這些幽靈，從來未曾離去，它們就在我體內，而他們的失聲狀態，也正是我們的失聲狀態，他們哽咽在喉，始終哭不出聲的那一口氣，也堵在我們的胸口，但卻不存在可以被傳述的故事。這些幽靈藉由未能自覺處理的父母、親戚、朋友、師長而直接傳遞給下一代，這些幽靈附身于城市空間之中，在街巷、拐角、廁所、化糞池、水塔、樓梯間、廣場、大道、商場、市政府、總統府之間，它們隱藏了前人的貪婪、愚昧、壓迫、施暴、奴役、監視、囚禁、壓抑，這一切的恐怖，都以記憶的形態，附身于建築陰影之間。這些幽靈並不發出哀鳴，恰好相反，它以極度沉默的方式顯現，它不但不訴怨，還以我們的聲音為食，從而以「食」的形態活在我們的身體中，並且制約我們所有的行為，它的顯現不在我們的意識之中，它們只在我們的逃避中顯現，我們不能面對己身的黑暗，並不意味著我們面對的是光明，恰好相反，它讓我們每一個行為都帶有它怨恨扭曲的陰影，人格是變形的，欲望是扭曲的、邏輯是他人規畫的，想象力是被他人建構的，幽靈無法超脫此一控制/被控制模式，它們只能以自己被奴役的方式再度附身于他人。

將陳界仁有關於失聲的隱喻聯結上臺灣的近代史：日本五十年的殖民統治，國民黨長達40年的反共戒嚴，美國透過大眾傳播媒體在島上進行的全面冷戰文化洗腦，共同創造了一種人民的集體失聲狀態：經歷二二八或五零年代白色恐怖，親人朋友遭殺戮失蹤，却必須噤聲掩蓋的長期壓抑，摧毀了每一個個人認同自己身份的可能，數十年後，當歷史的談論不再是禁忌時，人民早已忘却如何建構自己的存在經驗。

陳界仁具現了一個盲點，一個被跨國殖民機制與國家機器（他的說法是「各個主權國家的統治階級所組成的全球「帝國」股份公司」）以民主化、自由化、現代化、民族主義等合理化論述所蒙蔽的巨大盲點；這是一個失聲的所在，從屬於「內在殖民」的結構。所謂的內在殖民，就是第三世界國家機器在跟隨西方現代化腳步的同時，對內所創造的排除結構與權力控制手段，這種內在殖民是全面性的，從語言、教育、科技、學術、體制各方面多管齊下，最終以集體身體管訓的方式來達到基層控制的全面落實。強迫遺忘自己的身體，強迫遺忘自己的個人歷史，強迫遺忘自己所曾經受到的擠壓，全盤接受既成的幾種官方版與「准官方版」大歷史思考模式，而這幾種模式或許表面矛盾，却共同拒斥各種各樣的邊緣歷史，遺忘非官方的論點，最終目的在于逼迫個體遺忘自己從未成形的主體，最終個體也不再成其個體，而成為帝國機器零組件的一個部份。

此種失聲狀態在臺灣文化症狀上最為鮮明的顯現，就是對於與自身歷史相關的本土創作之無法辨識。臺灣由官方到民間，甚至大半個

學術圈，只能够坐待「外國專家」來提出指導以及認證。奇妙的是，這種認證即使一再反復，也不會增加主體的文化信心，各類專業的各個領域，都表現了對於西方文化價值觀不可脫離的長期倚賴。這種深層的倚賴來自于殖民主意志的全面滲透，因而無法從任何單一觀點來解釋，從政治上的倚賴、經濟上的倚賴、技術上的倚賴、文化上的倚賴，最終內化成為一種美學上的倚賴。依照陳界仁的說法：

「無論是「帝國」與資本主義，都一樣企圖通過將文化「同一化」、「工具化」和「通俗化」的策略，消滅和弱化其它異質的、差异的文化……我們過去的生命和歷史經驗，就是不斷地被訓練成服務于國家和資本主義的「工具」，我們生命裏的感性與詩性不斷地被壓抑或被視為「無用」之物；資本主義的治理技術，包括將我們的感性經驗、情感的表達方式與想象力給統一起來……………易「懂」的好萊塢電影，某方面即是一種治理技術，它讓我們對於異質的、陌生的、他者文化，失去了開放的態度，失去了聆聽的耐心。」（當事者的再想象與再書寫-陳界仁的訪談，2010）

此處所謂的「美」之標準由西方資產階級界定（注2），經由主流文化工業生產輸出，再經過被殖民國「本土化」之政客、商人、中產階級來分層代理，其結果就是在地文化之被切割分化。殖民者將倚賴感與自卑感一起深深的內化到被殖民者體內，同時以媒體手段施以種種好萊塢式奇觀之震撼，最終使得被殖民者不復能言。他們口中所吐出的所謂文化觀點都是別人所提供的現成商品，最終只能代表殖民主之觀點與利益。

陳界仁控訴維持者內/外的雙刃特性；在對外批判美國全球帝國主義暴力的同時，陳界仁也內批臺灣人對於東南亞、大陸新移民所施予之同樣模式的暴力，在批評國民黨國家機器的白色恐怖時，却也一刀砍向自己作為「外省人」的「原罪」，陳界仁有技巧的以此「內在破壞」的方法避開強大的收編論述，避免成為任何一種民族主義、國家主義、山頭主義的幫凶，從而維持其地下反抗的姿態。

臺灣之國民、民進兩黨在走向現代化、本土化、國家化建構時，必須建立起文化權力機制，但此一機構文化系統是高度操作性與機械性的，它可以在無需終極價值判斷，甚至無須人民共識的狀態下進行，對於高度媒體化、自我景觀化、自我鏡像化的臺灣國家機器而言，陳界仁，一如前述的三位導演，以其國際性的聲名，而具備可操作之價值。國家機器的唯一目標，在于權力之掌控，至于從靈魂土壤中成長的真文化，國家機器是視而不見，更不具備有任何判斷能力的。陳界仁的作品，經過歐美各大美術館、雙年展多年之認證，在國家藝術機制的認知中，更甚于任何本地學院山頭之判斷，而頒發給陳界仁2009年國家文藝獎章，就是這種國家集體精神分裂的荒謬展現，只有在終極認同價值是空白的前提下，陳界仁的深層批判方可被國家機器擱置，國家機器以陳界仁受西方世界肯定之「具體成就」，挪借作為自己的認知，並將之視為「國家級藝術家」。陳界仁有技巧地在遊戲規則的邊緣潛行，他的獲獎與領獎，

都必須被認知為其破局行動總體環節中的一部份。果然陳界仁在翌年臺北市立美術館《在帝國的邊界上》個人編年展開幕式上，以具體行動宣告了他與公部門的關係。

陳界仁公開道別了這座臺灣最具代表性的美術館，並邀請長期被人力中介公司剝削的國立美術館導覽人員入場抗議。（注3）陳界仁批判北美館長期以來忽視了在地知識生產的職責，不進行深度研究與學術累積，反而迄迄于展出以參觀人數為導向的，高度資本化、商業化的商業藝術。陳界仁提出人民必須從自身經驗出發，編寫屬於自己的藝術史，打破殖民文化代理機關假自由之名，復制帝國/殖民主面具之實的假象。

陳界仁從來不是傳統意義上的藝術家，他着意的是一種對抗性的集體治療，並在體內與體外，過去與未來之間進行不可思議的轉換。他將逼視轉換為解放之力量，將政治轉變為心理治療。藉由通過儀式一般的經驗，迫使觀眾意識到自己體內累積的，最終將以腫瘤方式成形的惡業。置身于帝國操控一切的世界，置身于這場不對稱的對抗中，在我們早已被救奪掉一切記憶的前提下，無論這些去殖民行動看似多么渺小，都將為這個新黑暗時代燃起星星火炬。

注1:臺灣批評家王墨林語。

注2: 當然，西方國家在對外輸出殖民主義的同時，也同時在對內進行程度不等的「內在殖民」。

注3:臺灣國立美術館（非北美館）長期以人力中介公司召聘擔任第一線教育工作的導覽人員，規避勞基法假期、簽約的規定。（北美館陳界仁開幕現場 <http://www.youtube.com/watch?v=fandSjOmhl8>）

* 特別感謝王墨林先生為本文多次審稿、校對，以及在本文書寫期間的指教。

Texto 5: Nota de prensa/newsletter (en inglés).

“Chen Chieh-jen – Empire’s Borders” is the first exhibition by the artist in China. The exhibition, on view at Long March Space from Dec. 4, 2010 through Jan. 10, 2011, includes his single-channel video “*Empire’s Borders I*” (2009), “*Empire’s Borders II – Western Enterprises, Inc.*” (2010) his recently completed three-channel video, photography and documentation.

Chen Chieh-jen is Taiwan’s most internationally recognized artist. Chen’s artistic practice is fueled by an ongoing examination of hidden political powers and power relationships, in order to reflect upon today’s neo-liberal empire built upon the alliance of nation and capital. Through art, Chen seeks to create an action that eliminates imperial consciousness.

The video “*Empire’s Borders I*” is based on Chen’s *The Illegal Immigrant* blog, and is divided into two segments of dramatized reportage. The first segment presents eight typical cases of Taiwanese applicants enduring a consular officer’s abuse at AIT (American Institute in Taiwan), and then being denied a nonimmigrant visa for inexplicable reasons. The second segment presents the stories of nine Mainland Chinese spouses immigrating to Taiwan on marriage visas, who, starting from their arrival interview at the airport, suffer all manners of discrimination and rigorous scrutiny from Taiwan’s National Immigration Agency. Chen Chieh-jen compares these two situations to explore global hierarchies of border control policies, and the disciplinary tactics dominant countries deploy when dealing with people of other nations. The video also critiques the Taiwanese government’s domineering attitude and use of Cold War ideologies in dealing with weaker individuals from other regions.

By making the interview rooms at AIT and Taiwan’s National Immigration Agency seemingly visible and audible, the stage sets created for “*Empire’s Borders I*” subvert the national authority that conceals these spaces from public scrutiny.

The inspiration for Chen Chieh-jen’s “*Empire’s Borders II – Western Enterprises Inc.*” arose from items left to Chen by his father, a former NSA soldier, when he passed away. In this three-channel video, Chen investigates his father’s training as a member of the Anti-Communist National Salvation Army, which was co-organized by the CIA and Nationalist Government of Taiwan. The video reflects on the United States’ long-term domination of Taiwanese society, and the formation of Taiwanese society as one without historical records or a collective consciousness, using a “re-writing” and “re-imagining” of this history to emphasizing the necessity of “people’s memory” and “people’s writing.”

Texto 6: Nota de prensa/newsletter (en chino).

長征空間將於2010年12月4日隆重推出陳界仁個展——帝國邊界 I & II。這既是該系列作品的中國大陸首映，也是陳界仁在中國大陸的一次大規模個展。

陳界仁是臺灣最具國際影響力的藝術家之一，陳界仁作品（以影像作品為主）中一以貫之的核心精神是將社會中那些隱秘的政治操控力量、權力關係呈現出來，以及反思在國家與資本通過全球結盟，所構成新自由主義的“帝國”中，如何透過“藝術”生產、創造出去除“帝國意識”的行動。

《帝國邊界 I》是從博客“我懷疑你是要偷渡”的留言發展而成的

作品。影片以“報告劇”的形式、由兩個段落組成。第一段是臺灣人申辦赴美短期簽證時，遭到面試官以粗暴的言詞對待和莫名理由拒簽的八個典型案例；第二段則呈現九位嫁給臺灣人的中國大陸配偶入境臺灣時，從機場的面談制度開始，就必須面對臺灣移民署各種嚴苛審查和歧視的經驗。

影片以“搭景”的方式，將那些原本被國家權力封鎖而“不可見”的空間——AIT和機場的面談室，翻轉為可被觀眾“看見”和“聽見”的場所。

《帝國邊界II—西方公司》是陳界仁以父親過世后留下的遺物為出發點，反思美國從冷戰/戒嚴時期開始，對臺灣社會進行長期宰制的歷史，以及將臺灣塑造成“無檔案化的社會”和集體精神“空白化”的現象；影片同時藉由“再書寫”與“再想象”的形式，提出“人民記憶”與“人民書寫”的必要性。